Der andere Theil
von dem

Vorgemach

der muſicaliſchen Compoſition
in zwey Stücke abgetheilet.
Davon
Das erſte Stück
Die

Lehre vom Sexten-Accord,

Und
Das andere Stück
Die

Lehre vom wohlklingenden Quarten-Accord

in ſich hält.
Denenjenigen, welche den General-Baß und die Compoſition ſtudiren, zu Nutz eröfnet,

Von
GEORGIO ANDREA SORGIO,
Gräfl. Reuß-Plauiſchen Hof- und Stadt-Organiſten zu Lobenſtein.

Lobenſtein, im Verlag des Autoris.

Dem

Durchlauchtigſten Fürſten
und Herrn,

H E R R N

Johann Friedrichen,

Fürſten zu Schwartzburg,

Derer Vier Grafen des Reichs, auch
Grafen zu Hohnſtein, Herrn zu Arnſtadt,
Sondershauſen, Leutenberg, Lohra
und Klettenberg ꝛc. ꝛc.

Meinem gnädigſten Fürſten
und Herrn.

Durchlauchtigſter Fürſt,
Gnädigſter Fürſt und Herr!

Ew. Hochfürſtlichen Durchlaucht. hohe Erkäntniß ſo wie in allen Dero Hochfürſtl. Stande anſtändigen Wiſſenſchafften, als auch insbeſondere in der edlen Muſic, und die groſſe Fertigkeit ſo Höchſt-Dieſelben darinnen beſitzen, wovon ein Zeuge zu ſeyn die Gnade habe, könten genugſame Urſachen ſeyn, die meine Wenigkeit angereitzet Höchſt-Deroſelben den andern Theil dieſer muſicaliſchen Schrifft unterthänigſt zu dediciren. So aber

kom̃t noch darzu, daß meine unterthänigſte Schuldigkeit erfordert, vor ſo viele an Dero Hochfürſtl. Hofe zu verſchiedenen mahlen genoſſene hohe Gnade ein öffentliches Zeugniß meines danckbegierigen Gemüths abzulegen, wie auch meine ſchuldige Liebe und Hochachtung vor mein geehrteſtes **Schwartzburgiſches Vaterland**, welches mir, wie vielen andern, das Genie, Luſt und Beliebung zur Muſic eingeflöſſet, und auch die erſten und nothwendigſten Fundamenta derſelben beygebracht, zu bezeugen; zumahlen da in demſelben ſich ſehr viele finden, die ſich auf die Muſic, und ſonderlich auf das **Clavier** legen, welchen dann dieſes muſicaliſche Schul-Buch nützliche Dienſte möchte leiſten können.

Es werden zwar in dieſem Werckgen mehr theoretiſche als practiſche Dinge abgehandelt; allein ich bin ſchon verſichert, daß **Ew. Hochfürſtl. Durchl.** auch von einer ſolchen Theorie, die zu geſchickter Praxi den Weg bahnet, ein beſonderer **Hoher Patron** und **Gnädigſter Beſchützer** ſind. Eine geſchickte Praxis vergleichet ſich zwar ſchönen reiffen Früchten eines Baums: Dieſe aber kan man nicht hoffen, wo nicht vorher ein guter Baum gepflantzet iſt, deſſen Stamm und Wurtzeln geſund und friſch ſind. Alſo kan man auch keine geſchickte und untadelhaffte Praxin in der Muſic erwarten, wo keine richtige Theorie zum Grunde lieget.

Ferner iſt in dieſem Werckgen eine Wahrheit vertheidiget, die mancher gelehrter und wackerer Muſicus in vorigen Zeiten erkannt, und in ſeinen Schrifften bekannt hat, welche aber von dem berühmten Hamburgiſchen Muſic-Gelehrten, Herrn Mattheſon, in ſeinem forſchenden *Orcheſtre*, hat über den Haufen geworfen werden wollen.

Ew. Hochfürſtl. Durchl. hochgeprieſene Einſicht in die Wahrheit überhaupt läßt mich in geringſten nicht zweiffeln,

DERO

DERO hohe Approbation in dieſer Materie zu erhalten, aus welchen Grunde hoffen kan, Hôchſt-Dieſelben werden gnâdigſt geruhen, dieſes unterthânigſte Opffer von DERO unterthânigſten Knecht und Landes-Kinde mit Hochfürſtl. Hulde anzunehmen, und ſolches wider alle ſich etwa dargegen ſtellende Feinde gnâdigſt zu ſchützen. Solche Hochfürſtl. Gnade wird mich noch mehr verbinden Zeit Lebens in tiefſter Devotion zu verharren

Durchlauchtigſter Fürſt,
Gnâdigſter Fürſt und Herr!
Ew. Hochfürſtl. Durchl.

Lobenſtein,
den 30. Martii,
1746.

unterthânigſt-gehorſamſter Knecht
Georg Andreas Sorge.

Vorrede

An dem geneigten Leſer!

Es wird Demſelben in dieſem Theile nebſt der Lehre von den Serten eine kleine Quarten-*Critic* vor Augen geleget, welche einige Beleſenheit in muſicaliſchen Schrifften, wenigſtens in dem Forſchenden *Orcheſtre* Herrn Capellmeiſter Matthesons erfordert. Dieſe Materie iſt von ſolcher Beſchaffenheit, daß ſie einen geübten und ſcharffſinnigen Leſer verlanget, welcher ein gegründetes und unpartheyiſches Urtheil von derſelben zu fällen im Stande iſt. Dahero wird mirs lieb ſeyn, wenn unter meinen Leſern ſich viele finden, die eine Sache gründlich unterſuchen, und dieſe Schrifft ohne Vorurtheil leſen. Man iſt leicht dahin gebracht, daß man Einem um ſeiner Autorität, oder um anderer Urſachen willen was glaubet, das im Grunde ſich gantz anders befindet; wie ich denn ſelbſten verſchiedene Jahre in dieſer Sache mit Herrn Mattheson einerley Meynung geweſen bin. Nachdem mir aber in Unterſuchung derſelben, wie auch anderer Dinge, einige Mühe gegeben, ſo habe vieles gründlicher und beſſer einſehen lernen.

Die Erkentniß der Wahrheit führet eine beſondere reine Wolluſt und Vergnügen mit ſich. Werden nun meine Leſer ſich bemühen die Wahrheit in dieſer und andern Sachen auch zu erkennen, ſo werden ſie dieſes Vergnügens theilhafftig werden.

Herr Mattheson hat es in der muſicaliſchen Gelehrſamkeit allerdings hoch gebracht, und derſelben groſſe Dienſte geleiſtet: Allein, daß alles was Er geſchrieben, als wie lauter Glaubens-Articke und unfehlbahre Wahrheiten angeſehen werden ſolten, wird Er ſelbſten nicht verlangen. In ſeinen jüngern Jahren hat Er manchmahl was geſchrieben, welches Er vermuthlich bey reifferer Ueberlegung

gung anders befunden, aber, wie es insgemein gehet, nicht gerne widerruffen wollen. Und daher iſt es auch geſchehen, daß er das bündige Argument Baryphoni, daß die *Quarta* eine *Conſonantia* ſey, welches in dieſer Schrifft unterſuchet worden, anders ausgeleget, als es Baryphonus verſtanden.

Ein jeder thue das Seinige, und theile dasjenige, was Er erkennet, der Welt mit, ſo werden wir eher ein ſo lange verlangtes hinlängliches Syſtema muſicum zu leſen bekommen. Eines Menſchen Arbeit allein ſcheinet mirs nicht zu ſeyn. Und ich halte vor gewiß: Ratio mathematica muß da viele Dienſte thun, will man anders dieſe und jene Wahrheit mit unumſtößlichen Gründen behaupten.

Wenn die Mathematici beſſere Muſici, und die Muſici beſſere Mathematici werden, alsdenn wird man eher etwas gewiſſes und unfehlbares von dieſer oder jener Sache, z. E. **Was die Melodie ſey? Woher ſie entſpringe? Ob ſie von der Harmonie, oder dieſe von der Melodie herkomme? Wie ſie zu machen? Wie dieſe oder jene Gemüths-Bewegung zu erregen oder zu ſtillen?** und von tauſend andern Dingen mehr, ſchreiben können.

An meinem wenigen Theile werde, ſo lange es GOTT gefällt, mit meinem Pfündlein zu wuchern ſuchen. Wenn viele des Sinnes ſind, ſo wird das Studium muſicum, ſo wohl theoreticum als practicum immer zu mehrern Kräfften kommen, und die gelehrte Welt wird, wenn ſie es noch nicht iſt, überzeuget werden: **Daß die Muſic keinesweges unter gemeine Künſte, ſondern zur vielfältigen Gelehrſamkeit gehöre.**

Iſt gleich wenig Danck und Lohn bey dieſer Arbeit, (wie denn verſichern kan, daß um Gewinſts willen mein Vorgemach nicht ſelber verlegen darff,) ſo werde dennoch weder Arbeit noch Koſten ſcheuen, dasjenige was mir GOTT geſchencket, zu ſeinen Ehren und zum Dienſt meines Nechſten anzuwenden, und mitzutheilen.

Anbey ſtatte allen denen, die bey dem Verlag des erſten Theils dieſes Buchs ihre Liebe, Förderung und Chriſtliche Dienſtfertigkeit bewieſen und noch beweiſen, hiermit öffentlichen und verbündlichſten Danck ab, und verſichere Sie meiner ſchuldigſten Erkentlichkeit und willigen Gegen-Dienſte nach allen meinen Vermögen; lebe darbey der Hoffnung, Sie werden auch bey dieſen andern und folgenden dritten Theile in ſolcher Geneigtheit fortfahren, und auch andere zu gleichen rühmlichen und Chriſtlichen Bezeigen zu vermögen ſuchen.

An hochmüthige und liebloſe Tadeler und Mißgönner kehret man ſich nicht. Sie ſchaden nicht ſo wohl mir, als ſich ſelbſten; denn wer ſeinem Nechſten nicht dienet, wenn er kan, der beraubet ſich der Belohnung GOttes, welcher alles was dem Nechſten in billigen Dingen zu Liebe und Dienſte geſchiehet, reichlich zu vergelten pfleget.

Jch ſuche mit dieſem Buche weiter nichts, als der ſtudirenden Jugend zu dienen; denn ich weiß noch wohl, wie begierig in meiner Jugend nach gründlicher Unterweiſung geweſen, und wie ſehr es mich vergnüget, wenn hier und da etwas gefunden, das meinen Durſt geſtillet.

Nimm alſo hin, geneigter Leſer! was ich dir hiermit in lauterer und redlicher Abſicht liefere, und bleibe gewogen

dem Autori.

Vorerinnerung

an dem geneigten Leſer.

Weil man in der Druckerey das ſo genannte b quadratum oder Wiederherſtellungs-Zeichen nicht gehabt, als wird der geneigte Leſer das ♮ davor gelten laſſen, und ſolches, nach Belieben mit der Feder darein verwandeln.

Erſtes Stück

Des

Andern Theils

von dem

Vorgemach

der muſicaliſchen Compoſition

in ſich haltend

Die Lehre vom Sexten-Accord.

Inhalt
des Andern Theils
von dem Vorgemach der muſicaliſchen Compoſition.
Erſtes Stück.

Cap. I. Von der Sext überhaupt. pag. 67.
Cap. II. Vom Sexten-Accord überhaupt. p. 70.
Cap. III. Vom Sexten-Accord, ſo aus der Triade perfecta entſpringet. p. 71.
Cap. IV. Vom Sexten-Accord, ſo aus der Triade minus perfecta entſtehet. p. 72.
Cap. V. Vom Sexten-Accord, wie er aus der Triade defic. herkommt. p. 73.
Cap. VI. Vom Sexten-Accord, ſo von der Triade ſuperflua hergeleitet wird. p. 75.
Cap. VII. Vom Sexten-Accord, ſo von der Triade manca herkommt. p. 76.
Cap. VIII. Enthält einige Regeln, wie die vierdte Stimme beym Sexten-Accord einzu richten. p. 78.
Cap. IX. Stellet eine mehrere practiſche Uebung mit denen Sexten an. p. 82.
Cap. X. Enthält einige bey den Sexten zu wiſſen nöthige Anmerckungen. p. 86.
Cap. XI. Von den Sexten, ſo nach den Quinten bey liegenden Baſſe folgen. p. 89.
Cap. XII. Vom gleichvertheilten Sexten-Accord p. 90.
Cap. XIII. Enthält einige Sexten-Exempel, wozu noch ein ander Inſtrument accompagniret, wie auch ein Exempel durch den Circkel. p. 90.

Zweytes Stück.
des andern Theils.

Cap. I. Von der Quarte, ob ſie eine Conſonanz oder Diſſonanz ſey? p. 95.
Cap. II. Vom Quarten-Accord, ſo aus der Verſetzung der Triadis perfectae entſtehet. p. 107.
Cap. III. Vom Quarten-Accord, ſo aus der Verſetzung der Triadis minus perfectæ entſpringet. p. 109.
Cap. IV. Vom Quarten-Accord aus der Triade defic. p. 110.
Cap. V. Vom Quarten-Accord aus der Triade ſuperflua. p. 118.
Cap. VI. Vom Quarten-Accord aus der Triade manca. p. 123.
Cap. VII. Stellet eine mehrere practiſche Uebung mit den Quarten-Accorden an. p. 127.

Das

Das I. Capitel.

Von der Sext überhaupt.

§. 1.

Nach genugſam abgehandelten Haupt-Accord werden wir es nun mit den Sexten-Accord zu thun kriegen, daher wollen wir vorerſt etwas von der Sext überhaupt handeln. Die Sext hat ihren Namen daher, weil ihr höherer Klang von dem tiefern abgerechnet in unſern Noten-Plan die ſechſte Stelle einnimmt. Z. E.

c d e f g a
1 2 3 4 5 6

§. 2.

Demnach iſt die Sexte ein Intervall, welches in 5. Klang-Stufen eingetheilet wird, und, nach dem Unterſchied der halben oder gantzen Stuffen, klein oder groß, wie auch verkleinert oder vergröſſert, alſo nach heutiger Praxi viererley Art iſt, nemlich 1.) die kleine, 2.) die groſſe, 3.) die kleineſte und 4.) die gröſſeſte Sext. In unſern muſicaliſchen Lehr-Büchern heiſſen ſie: Sexta minor, major, diminuta und ſuperflua. Die diminuta wird auch deficiens genennet. Wir wollen nach dem Exempel des Herrn Capellmeiſters Telemanns die Sexten eintheilen, in kleine, groſſe, kleineſte und gröſſeſte. Die beyden erſten gehören in das diatoniſche, die beyden letztern aber ins chromatiſche, oder noch beſſer ins enharmoniſche Geſchlecht.

§. 3.

Wir wollen von jeder Art eine in Noten darſtellen, und ihre Zwiſchen-Stufen mit Puncten bezeichnen. Die gröſſeſte hat lauter gantze Stufen; die groſſe hat nebſt den gantzen eine halbe; die kleine zwey halbe, und die kleineſte drey halbe Stufen. Z. E. vid. Tab. I. Fig. I. Part. II.

§. 4.

Der berühmte Printz, und andere Autores mehr, lehren: Die groſſe Sext (Sexta major) ſey vollkommener als die kleine (Sexta minor) weil ſie den Raum, ſo einer Sext zukommen könte, vollkommen einnähme, worinnen ich aber gantz anderer Meynung bin. Wenn es freylich allemahl nach der Gröſſe gehen, und darnach geurtheilet werden ſolte, ſo müßte die Kuh den Haaſen überlaufen. Aber nein, es folget nicht, daß wenn einer gröſſer iſt als der andere, er deswegen auch vollkommener oder vornehmer ſey.

§. 5.

Die Sexten entſpringen von den Tertzen. Das iſt unſtreitig. Denn gäbe es keine Tertzen, ſo gäbe es auch keine Sexten. Nun entſpringet die kleine Sext von der groſſen Tertz, welche vollkommener, ja weit vollkommener iſt als die kleine Tertz; Denn wenn ich das untere Ende der groſſen Tertz oben, und das obere unten ſetze, ſo wird eine kleine Sext draus, z. E.

$$\left[\begin{matrix} e : \bar{c} \\ c : e \end{matrix}\right] \quad \begin{matrix} 5 : 8 \\ 4 : 5 \end{matrix}$$

Die groſſe Sext aber entſpringet von der kleinen Tertz, derohalben iſt die kleine Sext vollkommener als die groſſe.

§. 6.

Alle Verhältniſſe (*Rationes*) entſtehen von der Unität. Denn wäre nicht 1, ſo wäre auch nicht 2. 3. 4. ꝛc. Nun iſt zu mercken, daß wenn man z. E. der Zahl 1. den Klang C zueignet, und ihm zum Grunde (*pro baſi*) ſetzet, ſo heiſſen alle Intervalle, welche auf die in geometriſcher Progreßion entſtehende Zahlen fallen, auch c. z. E.

1.	2.	4.	8.	16.	32.
C	c	$\bar{c}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$	$\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$

Der Adel, Würde und Vollkommenheit nun ſo die Zahl 1 hat, der fällt auf alle ihre Deſcendenten ſo in geometriſcher Progreßion gezeuget werden. Alle *Rationes Conſonantiarum* und deren *Intervalla* aber, welche einen ſolchen Deſcen-

ſcendenten *pro termino maiori vel minori* haben, nehmen Antheil an deſſen Vorzug und Vollkommenheit. Da finden ſich nun:

C : c	c : g	g : c	c : e	e : c
1 : 2	2 : 3	3 : 4	4 : 5	5 : 8

Die Octav, die Quint, die Quart, die groſſe Tertz, und die kleine Sext. Die *Termini conſtitutivi* aber der kleinen Tertz 5 : 6, und der durch ihre Umkehrung entſtehenden groſſen Sext 3 : 5 haben keinen ſolchen vornehmen Ahn-Herrn, wie die *Termini* der groſſen Tertz 4 : 5, und der durch ihre Umkehrung entſtehenden kleinen Sext 5 : 8. Derowegen iſt die kleine Sext vollkommener als die groſſe Sext.

§. 7.

Die Alten meyneten: Die Vollkommenheit einer Ration müſſe blos allein, nachdem ſie der Unität nahe ſey, geurtheilet werden: allein das folget darum noch nicht, ſonſt wäre die Quart auch vollkommener als die groſſe Tertz, welches wohl kein Muſicus leicht zugeben wird; und *Fux* dürffte nicht ſchreiben: Die imperfecten Conſonantzen (Er meynet die Tertzen und Sexten ohne Unterſchied) wären harmoniöſer als die perfecten; verſtehe in der Mitte eines Stücks und ohne Vermittelung. Mit einem Wort: Die Sätze ſo aus der Verſetzung der *Triadis perfectae* entſtehen, haben einen groſſen Vorzug und Vollkommenheit vor denen ſo aus der Verſetzung der übrigen *Triadum* herkommen.

§. 8.

Wenn dahero *Sexta major* durch die Quart vermittelt wird, z. E. g c̄ ē, ſo iſt ſie weit vollkommener, als wenn es durch eine Tertz geſchicht. z. E. c e a oder d f h.

Denn wenn die edle 4. zwiſchen 3 -- 5 geſetzet wird, ſo entſtehet eine Harmonie ſo aus der Verſetzung der *Triadis perfectae* herkommt, nemlich g c̄ ē, 3 : 4 : 5, von welcher künfftig ein mehrers.

§. 9.

Wenn die kleine Sext die kleine Tertz zur Vermittelung und Gefährten hat, ſo verdienet ſie, um ihres Urſprungs willen, unter die vollkommenen Conſonantzen gerechnet werden, weil ein ſolcher Satz aus der erſten Verſetzung der edlen und vortreflichen *Triadis perfectae* entſtehet. So bald ſie aber eine groſſe oder eine andere Tertz zum Gefährten und Vermittelung annimmt, ſo bald hat ſie dieſes *Praerogativ* verlohren.

§. 10.

Printz giebt ſich viele Mühe zu beweiſen, daß die Sexten Concordantien, und zwar imperfecte ſeyen, die ein curiöſer Liebhaber in ſeinen Exercitationibus nachleſen kan. Wir halten uns damit nicht auf, ſondern gehen weiter.

Das II. Capitel.

Vom Sexten-Accord überhaupt.

§. 1.

Alle Muſic entſtehet aus geſchickter Zuſammenfügung und Abwechſelung der Sätze. Wäre gleich die Harmonie eines Satzes noch ſo vollkommen, ſo würde doch wenig Vergnügen daher entſtehen, wenn nicht ein Satz mit dem andern geſchicklich abwechſelte. Aus geſchickter Abwechſelung der harmoniſchen Sätze entſpringet alle nur zu erdenckende Melodie; Gleichwie alles geprägete Geld, aus ungeprägten Gold, Silber oder Kupffer herkömmt. Die Harmonie iſt gleichſam das Metall, die Melodie aber das Gepräge.

§. 2.

Die erſte Abwechſelung der Harmonie des Haupt-Accords geſchiehet durch den Sexten-Accord, welcher gleichſam des Haupt-Accords Stelle vertritt. Je mehr oder weniger vollkommen nun der Haupt-Accord iſt, je mehr oder weniger vollkommen iſt auch der von ihm entſtehende Sexten-Accord.

§. 3.

So vollkommen der Sexten-Accord auch ſeyn kan, ſo beſitzet er doch, wenns zum Schluſſe kommt, die Vollkommenheit nicht, welche die beyden erſten Arten des Haupt-Accords beſitzen. Denn ob man wohl mit Sexten-Accorden anfangen kan, ſo kan man doch nicht damit endigen, weil ihre Harmonie gleichſam nur auf einem geborgten Grunde beruhet, welcher in Dur- oder männlichen Ton-Arten die Zahl 5, und in Moll, oder weiblichen Ton-Arten die Zahl 12 iſt. Soll aber das Gemüth am Ende beruhiget werden, ſo muß in der männlichen Ton-Art die Zahl des Grund-Klangs wenigſtens 4 ſeyn, wo ſie nicht 2 oder 1 ſeyn kan. In der weiblichen Ton-Art aber wenigſtens 10, wo es nicht 5 ſeyn kan. Das heißt: **Ein Ding ruhet nirgend beſſer als in ſeinem Urſprunge.**

§. 4.

Der Sexten-Accord iſt alſo, überhaupt davon zu reden, eine Harmonie, welche aus der erſten Verſetzung des Haupt-Accords entſpringet, und dienet vornehmlich darzu, damit der Baß eines Stückes nicht immer mehrentheils in ſpringenden Intervallen einher treten dürffe, ſondern mit feinen melodiſchen Graden einher gehen, und abwechſeln könne.

§. 5.

Es kömmt der Sexten-Accord in allen muſicaliſchen Stücken vielfältig vor. Wer denſelben nebſt dem Haupt-Accord recht verſtehet, der hat die Wiſſenſchafft des General-Baſſes ſchon mehr als halb innen. Damit wir nun zu rechter Erkenntniß deſſelben kommen mögen, wollen wir von jeder Art deſſelben in gantz kurtzen Capiteln beſonders handeln.

Das III. Capitel.

Vom Sexten-Accord, welcher aus der Triade perfecta entſpringet.

§. 1.

Wird Trias perfecta alſo verſetzet, daß ſonus medius derſelben unten, und infimus oben erſcheinet, ſo entſtehet der erſte und ſchönſte Sexten-Accord, welcher aus einer kleinen Sext und kleinen Tertz beſtehet. Man darff alſo nur die Zahl des Grund-Klangs vom Haupt-Accord verdoppeln, und ſolche oben ſetzen, ſo hat man die Verhältniß des Sexten-Accords. Zum Exempel:

6 :	g	Quinte.	8 :	c̄	Kleine Sext.
5 :	e	groſſe Tertz.	6 :	g	kleine Tertz.
4 :	c	Grund-Klang.	5 :	e	Grund-Klang.

Laſſet uns ein paar kleine Exempel von dieſen Sexten-Accord geben: Kleine Sexten mit kleinen Tertzen ſtehen Tab. I. Fig. 2.

§. 2.

Aus dieſen Exempeln mercken wir ſo gleich an, daß im 4. ſtimmigen Sexten-Accord nebſt der Tertz, bald die Sext doppelt genommen, bald auch die Octav darzu geſetzet werde; und künfftig werden wir auch ſehen, daß offtermahlen die Tertz doppelt genommen wird.

§. 3.

Dergleichen Sexten haben kein Abzeichen einer Vergröſſerung, oder Verkleinerung, ſondern ſie ſind alle von Natur klein. Wenn aber die groſſe Ton-Art (Modus major) in Quartam, oder die kleine Ton-Art (Modus minor) in Sextam Modi gehet, ſo kommt dergleichen verkleinerte Sext vor, welche Verkleinerung durch ein angehängtes b oder ♮ geſchicht, wie folgendes Exempel Tab. I. Fig. 3. zeiget.

§. 4.

Laſſet uns allhier gleich eine gute Regel oder Vortheil an die Hand geben, alle Sexten-Accorde leicht finden zu können, welcher dieſer iſt: **Man bildet ſich ein ihre Baß-Note ſtünde eine Terz tiefer und verlange einen Haupt-Accord**; Nur hüte man ſich dabey vor verbothenen Quinten und Octaven. Iſt es eine Sext ohne Abzeichen, d. i. ohne Vergröſſerung oder Verkleinerung, ſo rechnet man eine Terz zurück, wie ſie der Noten-Plan giebt; iſt ſie vergröſſert, ſo rechnet man eine kleine Terz, iſt ſie aber verkleinert, ſo rechnet man eine groſſe Terz zurück. Iſt eine ſonſt groſſe Sext vergröſſert, und alſo die ſo genannte Sexta ſuperflua vorhanden, ſo rechnet man eine kleineſte Terz zurück, z. E: f e dis. Iſt aber (welches ſelten geſchicht) eine ſonſt kleine Sext verkleinert, und alſo die kleineſte Sext (Sexta diminuta) vorhanden, ſo rechnet man die gröſſeſte Terz zurück, z. E. dis c b, denn die Sexten ſind nichts anders als umgekehrte Terzen.

§. 5.

Dieſer Vortheil verdienet, daß man ihn mit Noten noch deutlicher mache. Es geſchehe hiermit: *Einen Vortheil die Sexten leicht finden zu können ſiehe* Tab. I. Fig. 4. Dieſer Vortheil wird ſich künftig auch auf Septimen und Nonen leicht appliciren laſſen.

Das IV. Capitel.

Vom Sexten-Accord, ſo aus der Verſetzung der Triadis minus perfectae entſtehet.

§. 1.

Trias minus perfecta giebt durch ihre erſte Verſetzung groſſe Sexten mit groſſen Terzen. Z. E:

15 :	e	Quinte.	20 :	a	Groſſe Sext.
12 :	c	Kleine Tertz.	15 :	e	Groſſe Tertz.
10 :	a	Grund-Klang.	12 :	c	Grund-Klang.

§. 2.

Laßt uns ein Exempel von dergleichen groſſen Sexten mit groſſen Tertzen beyfügen. Es ſtehet Tab. I. Fig. 5.

§. 3.

Dieſe Sexten haben kein Abzeichen einer Vergröſſerung oder Verkleinerung, ſondern ſind von Natur groß, und nehmen auch groſſe Tertzen zu ſich.

§. 4.

Zehlen wir bey obigen Noten, welche Sexten über ſich haben, eine Tertz zurück, ſo findet ſich allemahl eine kleine Tertz, welche durch ihre Umkehrung zur groſſen Sext wird. Dahero iſt der Noten-Plan mit ſeinen vorgezeichneten bb oder Creutzen allemahl wohl ins Gedächtnis zu faſſen, wenn man die Sexten leicht und recht finden will.

§. 5.

Ohnerachtet dieſe Sexten-Accorde die ſonſt muntere und freudige groſſe Tertz bey ſich haben, ſo klingen ſie doch nicht freudig, ſondern ſo traurig als ein Moll-Ton, weil ſie aus der Verſetzung deſſelben herkommen. Dahergegen die kleine Sext mit ihrer kleinen Tertz gantz freudig klinget, weil ihr Satz aus der Verſetzung des Dur-Tons entſpringet.

§. 6.

Die zu dieſen und andern Sexten-Accorden gehörigen Tertzen werden ebenfalls aus dem Noten-Plan, und ſeiner Vorzeichnung beurtheilet, als welcher allemahl bey dergleichen Accorden die groſſe Tertz aufweiſen wird, wenn anders nebſt der Sext nicht etwa ein b oder ♮ über ihrer Note vorhanden.

Das V. Capitel.

Vom Sexten-Accord, wie er aus der Verſetzung der ſo genannten Triadis deficientis herkommt.

§. 1.

Dieſe Sexten ſind zwar auch groß, nehmen aber die kleine Tertz zu ſich, welche mit der Sext einen Triton ausmacht, welcher aber allhier keinesweges als eine

eine Diſſonantz, ſondern als die Replique von der kleinen Quint anzuſehen iſt. Er gehet mit ſeinen Radical-Zahlen gar ſehr in die Vielheit, woraus ſeine Unvollkommenheit erhellet. Z. E:

64.	f	Kleine Quint.	90.	h	Groſſe Sext.
54.	d	Kleine Tertz.	64.	f	Kleine Tertz.
45.	h	Grund-Klang.	54.	d	Grund-Klang.

§. 2.

Modus major hat dergleichen groſſe Sext mit der kleinen Tertz allemahl auf ſeiner Secunda Modi, z. E. ſiehe Tab. I. Fig. 6.

§. 3.

Modus minor hat die groſſe Sext mit der kleinen Tertz auf der Quarta Modi, vid. Tab. I. Fig. 7.

§. 4.

Wenn die natürlich-kleinen Sexten vergröſſert werden, ſo kommen auch dergleichen Accorde heraus. Z. E. dienet Tab. I. Fig. 8.

§. 5.

Dergleichen Vergröſſerung geſchicht auch durch angehängte Wiederherſtellungs-Zeichen. Z. E. ſiehe Tab. I. Fig. 9.

§. 6.

Man greiffet bey dergleichen Sexten nebſt der Tertz auch gern die Quart darzu. Weil aber dergleichen Satz aus der Verſetzung des Accords der kleinen Septime, die ſich bey der Triade perfecta findet, herkömmt; wir aber noch zur Zeit nicht mit Diſſonantzen zu thun haben; ſo verſparen wir dergleichen Sexten-Accord an ſeinen gehörigen Ort.

§. 7.

Wer etwa die Triadem deficientem h d f, wie ſie Herr Capell-Meiſter Stölzel benennet, nicht vor einen Haupt-Accord will paßiren laſſen, der wird gebeten, auch dieſes von ihr herkommenden Sexten-Accords müßig zu gehen, welchen er aber ſchwerlich wird entrathen können. Das Unvollkommenere ſtehet deßwegen immer neben dem Vollkommenerern, damit man ſeine Schönheit deſto beſſer erkenne.

§. 8.

Die oben Cap. III. IV. und dieſen Vten Capitel beygeſetzte Rational-Zahlen

5.6.8, 12.15.20, und 54.64.90. zeigen an, wie ſich die Klänge der Sexten-Accorde gegen einander verhalten, und was die Trias perfecta mit ihren Sexten-Accord vor einen groſſen Vorzug vor allen folgenden habe: Denn 5.6.8. kan eher mit dem Gemüth begriffen werden, was nemlich vor eine Differentz zwiſchen ihren Zahlen ſey, als 12.15.20; und dieſe wiederum eher als 54.64.90. Woraus erhellet, daß *Ratio in muſicis* keinesweges zu verachten und hindan zu ſetzen, ſondern als eine kluge Rathgeberin fleißig um Rath zu fragen. Jedoch muß ſie unter der abſoluten Herrſchaft *Senſus auditus* ſtehen, und ihre Rathſchläge ſo einrichten, damit *Senſus audiuus* nicht genöthiget werde, ihr zu widerſprechen.

Das VI. Capitel.

Vom Sexten-Accord, ſo von der Triade ſuperflua hergeleitet wird.

§. 1.

Dieſe Sexte iſt klein, nimmt aber die groſſe und zwar eine erhöhete Tertz zur Gefährtin an, welche mit ihr eine Quartam diminutam (verkleinerte Quart) ausmacht. Wir ſetzen, wie bey denen vorhergehenden, zu erſt ihren Urſprung, und denn auch den Sexten-Accord ſelbſt mit ſeinen Radical-Zahlen her:

75:	gis	übermäßige Quint.	96:	c	kleine Sext.
60:	e	groſſe Tertz.	75:	gis	groſſe Tertz.
48:	c	Grund-Klang.	60:	e	Grund-Klang.

§. 2.

Unter andern finden ſich auch Exempel von dieſen Sexten-Accorde in denen Liedern: Warum betrübſt du dich mein Hertz ꝛc. und: O Traurigkeit ꝛc. allwo er den Affect ſehr ſchön ausdrücket.

§. 3.

Dieſer von *Heinichen* unter die *Falſas* gerechnete Accord findet ſich allemahl auf der *Quinta Modi min.* Er lautet gleichwie ſein Haupt-Accord ſehr herbe, und muß ohne gnugſame Urſache nicht gebrauchet werden. Er gehöret mit unter die ſcharffen muſicaliſchen Gewürtze.

Das VII. Capitel.

Vom Sexten-Accord, ſo aus der Verſetzung der ſo genannten Triadis mancae herkommt.

§. 1.

Dieſer noch ſehr unbekannte Sexten-Accord hat eine kleine Sext und kleineſte Tertz (tertiam diminutam) und präſentirt ſich nebſt ſeinem Haupt-Accord und ihren beyderſeitigen Radical-Zahlen alſo:

64:	f	Kleine Quint.	90:	h	Kleine Sext.
56¼:	dis	Groſſe Tertz.	64:	f	Kleineſte Tertz.
45:	h	Grund-Klang.	56¼:	dis	Grund-Klang.

§. 2.

Sein Grund-Klang (Baſis) muß allemahl eine durchs x oder ♮ erhöhete Note ſeyn, nemlich der Triton *Modi minoris.*

§. 3.

Er iſt, wie der vorhergehende, nur dem Moll-Ton eigen, und dienet zur Expreßion der Verzweiffelung, Marter und dergleichen Affecten. Man ſehe eine Probe davon Tab. I. Fig. 10.

§. 4.

Dieſer Satz muß ohne ſonderbahre Urſache nicht gebrauchet werden, auch muß ſeine Tertz ſchon da ſeyn, und dem Grund-Klang nicht allzu nahe ſtehen, ſonſten lautet er gar zu herbe. Man mag ihn immer mit unter die ſcharffe Würtze rechnen.

§. 5.

Aus dieſer Triade manca entſtehet (wie wohl nicht aus der erſten, ſondern aus der andern Verſetzung derſelben) die renomirte Sexta ſuperflua, welche wir allhier anticipando noch mitnehmen wollen, weil ſie heutiges Tages mehr als ſonſt gebraucht wird. Man nimmt nebſt der Tertz auch die groſſe Quart zu ihren Begleitern, welche Tertz aber aus der zur Triade manca ſich geſellenden Septime entſtehet, wie in Fig. 11. Tab. I. deutlicher erhellet.

§. 6.

§. 6.

Man hat bey dieſer Sexte nicht nöthig zwey Strichlein durch ſie zu machen, denn ihre Grund-Note weiſet ſchon eine groſſe Sext auf; wenn ſolche nun erhöhet wird, wozu ein Strichlein genug iſt, ſo wird die gröſſeſte Sexte (*Sexta ſuperflua*) draus.

§. 7.

Wir haben im erſten Theil dieſes Buchs p. 22. auch etwas von einer ſo genannten *Sexta deficiente* oder *diminuta*, wie wir ſie nennen wollen, gedacht. Damit wir nun dieſe kleineſte Sext auch kennen lernen, ſo laſſet uns erſtlich ihre Fundamental-Triadem anzeigen: Im A moll kommen die Klänge b und dis vor; ſetzen wir nun b zum Grunde, dis als die gröſſeſte Terz, (Tertiam ſuperfluam) in die Mitte, und f als die Quint oben, ſo haben wir ihr Fundament, und können hernach leichte einen Sexten-Accord draus ziehen. Zum Exempel dienet Fig. 1. Tab. II.

§. 8.

Es iſt ein ſcharffer Pfeffer um dergleichen gröſſeſte Terzen und kleineſte Sexten. Doch wenn es die Umſtände erfordern, und man denen Stimmen eine ungezwungene Melodie gibt, ſo werden ſie brauchbar. In des Herrn Capellmeiſters Telemanns Intervallen Syſtem iſt dieſe gröſſeſte Terz um ein Comma kleiner als die Quarte, und die kleineſte Sext ein Comma gröſſer als die Quinte, folglich laſſen ſich dergleichen Sätze in demſelben beſſer anbringen, als auf unſern Clavieren, da wir aus der Noth eine Tugend machen, die Quart als die gröſſeſte Terz, und die Quint als die kleineſte Sext behandeln müſſen. Am beſten iſt es, man verſchonet das Clavier gar mit dergleichen herben Sätzen, und überläſſet ſie denen Sängern, oder andern Inſtrumenten, die z. E. dis vom es unterſcheiden können. Jedoch dieſes ſey dem Clavier keinesweges zum Nachtheil geſchrieben.

§. 9.

Alſo gibt es kleine, groſſe, vergröſſerte, verkleinerte, gröſſeſte und kleineſte Sexten;

1. Kleine mit der kleinen Terz.
2. Groſſe mit der groſſen Terz.
3. Groſſe mit der kleinen Terz.
4. Kleine mit der groſſen Terz.
5. Kleine mit der kleineſten Terz.
6. Gröſſeſte mit der kleinen Terz.
7. Kleineſte mit der kleineſten, oder auch mit der kleinen Terz.

§. 10.

In Noten fallen ſie am deutlichſten in die Augen. Vid. Tab. II. Fig. 2.

§. 11.

Alſo hätten wir die Sexten auf eine *theoretiſche* Art kennen lernen. Damit aber wird einem, der dieſe Theorie nicht mit der Praxi verbindet, noch nicht gerathen ſeyn, weil die Vielheit der Ton-Arten die Sache zumahl etwas ſchwer macht, und er auch noch nicht weiß, wie er den andern Gefährten derſelben einrichten, oder was vor ein Intervall er dazu nehmen ſoll; ob die Sext oder die Terz zu verdoppeln? oder aber die Octav darzu zu nehmen ſey? als welches eine ziemliche Schwürigkeit verurſachet, will man anders rein ſpielen, und keine verbothene Quinten und Octaven machen. Um nun hierinnen, ſo viel möglich, etwas gewiſſes zu ſetzen, wollen wir in folgenden Capitel einige Regeln und Vortheile an die Hand geben, welche die Sache leichter machen werden.

Das VIII. Capitel.

Enthält einige Regeln, wie die vierdte Stimme beym Sexten-Accord einzurichten.

§. 1.

Reg. 1. Springet der Baß zwey Terzen aufwärts, zum Exempel c e g, ſo verlanget die mittlere Note eine Sext, welche nebſt der Terz die Octav bey ſich hat. Zum Exempel dienet Tab. II. Fig. 3.

§. 2.

Im Moll-Ton gilt dieſe Regel eben ſo wohl als im Dur-Ton, wie folgendes Exempel Tab. II. Fig. 4. bezeuget.

§. 3.

Reg. 2. Wenn der Baß zwey Terzen abwerts ſpringet, z. E. g e c, ſo verlanget die mittlere Note ebenfalls eine Sext, welche nebſt der Terz die Octav bey ſich hat. Z. E. ſtehet Fig. 5. Tab. II.

§. 4.

Reg. 3. Und wenn auch gleich der Baß nur eine Terz abwerts, und hernach wieder aufwerts ſpringet, ſo will doch die mittlere Note auch eine Octav bey der Sext haben. Z. E. ſpielet man Fig. 6. Tab. II.

§. 5.

§. 5.

Dieſe Regeln aber ſind alſo zu verſtehen, wenn über ſolchen Noten, wie ſie ietzo beſchrieben worden, Sexten ſtehen, denn auſſer dem möchten Exceptiones zu machen ſeyn.

§. 6.

Modus minor oder der Moll-Ton nimmt obige Regeln gleichfalls an. Siehe Fig. 7. Tab. II.

§. 7.

Reg. 4. Wenn der Baß eine Sext abwerts und dann wieder aufwerts ſpringet, und die mittlere Note hat eine Sext über ſich, ſo nimmt ſolche nebſt der Tertz die Octav gleichfalls zu ſich, wie in Fig. 8. Tab. II. zu erſehen.

§. 8.

Wenn aber der Baß nach einer Note, ſo eine Sext über ſich hat, nur einen Ton oder halben Ton ſteiget, ſo wird bald die Octav darzu genommen, bald die Sext, bald die Tertz verdoppelt, je nachdem eine oder die andere der rechten Hand am bequemſten fällt, oder auch die reine Harmonie oder gute Melodie es erfordern. Z. E. dienet Fig. 9. Tab. II.

§. 9.

In ſolchen Fällen muß das gute Gehör das Beſte thun, denn die Regeln könnens bey dem General-Baß nicht alles ausmachen.

§. 10.

Reg. 5. Das Semitonium Modi, ſo wohl des Haupt-Modi, als ſeiner Neben-Ton-Arten, liebet eine verdoppelte Sexte, welche Doppel-Sext alsdenn ſo viel bedeutet als die Octav beym Haupt-Accord. Z. E. ſiehe Fig. 10. Tab. II.

§. 11.

Man kan in dieſem Exempel zugleich lernen, **daß man bey langen Noten um eine gute Melodie zu befördern, zweymahl ſchlagen, und entweder die Hand höher oder tiefer bringen könne, wie bey obigen halben Schlägen geſchehen.** Ingleichen: Wenn über einer Note ſo ein ✕ vor ſich hat, eine Sext ſtehet, ſolche die kleine Tertz zu ſich nehme, ob gleich der Noten-Plan eine kleineſte Tertz (tertiam diminutam) darſtellet, als z. E. das dis im obigen Exempel erfordert die kleine Tertz fis, obgleich der Noten-Plan f aufweiſet; und dieſer Caſus findet ſich allemahl, wenn Modus major in Tertiam Modi gehet: Ingleichen, wenn Modus minor

in Quintam Modi ausweichet, z. E. ſtehet Fig. 11. Tab. II. Soll aber ja die kleineſte Tertz genommen werden, ſo iſt ſie alſo kenntlich zu machen: $\hat{3}$

§. 12.

Reg. 6. Die groſſe Sext mit der kleinen Tertz, welche ſo wohl im Dur- als Moll-Ton auf der Secunda Modi Platz findet, will mit der Verdoppelung verſchonet ſeyn; verdoppelt alſo entweder die Tertz, oder nimmt die Octav zu ſich. Z. E. kan Fig. 12. Tab. III. dienen.

§. 13.

Reg. 7. Dieſe groſſe Sext mit der kleinen Tertz findet im Moll-Ton auch auf der Quarta Modi eine Stelle, allwo ſie die Verdoppelung leidet. Z. E. dienet Fig. 13. Tab. II.

§. 14.

Sie nimmt auch die Octav zu ſich, oder verdoppelt die Tertz. Zum Exempel kan Fig. 14. Tab. II. dienen.

§. 15.

Reg. 8. Die vergröſſerten Sexten, welche *Heinichen* accidentales nennet, bleiben mit der Verdoppelung verſchonet. Sie nehmen alſo entweder die Octav zu ſich, oder verdoppeln die Tertz; wie in Fig. 15. Tab. II. zu erſehen.

§. 16.

Reg. 9. Die gröſſeſte Sext (ſuperflua) läßt ſich auch nicht verdoppeln, weil ſie einfach hart genug lautet, wohl aber verdoppelt ſie die Tertz. Zum Exempel iſt Fig. 16. Tab. II. zu betrachten.

§. 17.

Reg. 10. Die kleine Sext mit der groſſen Tertz verdoppelt ihre Tertz auch nicht, weil ſie einfach hart genug klinget. vid. Fig. 17. Tab. II.

§. 18.

Wir wollen ein Exempel beyfügen, welches lehret, bey welcher Gelegenheit die Tertz bey der Sext zu verdoppeln; Es ſtehet Tab. II. Fig. 18.

§. 19.

Bey dergleichen abſteigenden Baſſe kan auch die Sext verdoppelt werden. Zum Exempel erſcheinet Fig. 1. Tab. III.

§. 20.

§. 20.

Reg. 11. Wenn viel Sexten hintereinander hergehen, es ſey ab- oder aufwerts, ſo ſpielet man nur 3. ſtimmig, und nimmt nur die Tertz allein dazu, jedoch die Sext oben, wie Fig. 2. Tab. III. lehret.

§. 21.

Doch kan man dergleichen Sätze, wenn ſie langſam gehen, und es ſonſt die Umſtände erfordern, auch 4. ſtimmig abfertigen. Z. E. dienet Fig. 3. Tab. III. Ich werde meine Gedancken wegen dergleichen Sexten-Folge, in welcher zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme ſo viele Quarten aufeinander folgen, im zweyten Stück dieſes andern Theils eröfnen.

§. 22.

Reg. 12. Auf eine perfecte Quinte kan zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme auch eine imperfecte folgen. Wiewohl es brauchet dieſer Erlaubniß nicht, denn es iſt in denen beyden Extrem-Stimmen erlaubt, wie beydes Fig. 4. Tab. III. zu erſehen.

§. 23.

Der berühmte Printz, weyland Muſic-Dirigente in Sorau ſaget zwar Cap. XIX. P. I. ſeines Satyriſchen Componiſten: Es ſey ein greuliches Vitium, wenn auf die Semidiapente (kleine Quint) eine Diapente (groſſe oder reine Quint) folge; Allein wenn ſie nicht bloß erſcheinet, ſondern die Tertz in der Mitte führet, über dieſes auch nicht in denen Extrem-Stimmen, ſondern der Ober- und Mittelſtimme befindlich iſt, ſo möchte es ſo greulich nicht ſeyn, maſſen das Gehör wohl härtere Proceduren vertragen muß, die doch nicht unter die Fehler, ſondern wohl unter die Schönheiten gerechnet werden. Sie mag dahero immer Platz nehmen. In denen beyden äuſſerſten Stimmen aber will ich ſie nicht anrathen. Z. E. kan Fig. 5. Tab. III. dienen.

§. 24.

Die Muſic iſt vor die Ohren. Alſo iſt das kein Fehler was die Ohren nicht beleidiget. Auf folgende Art aber, wie Fig. 6. Tab. III. aufweiſet, will ich ſie nicht vertheidigen.

§. 25.

Verlanget man auch verbothene Sexten-Griffe zu ſehen, ſo mögen folgende darzu dienen, daß man ſich deſto eher vor ihnen in Acht nehmen lerne. vid. Fig. 7. Tab. III.

Das IX. Capitel.

Stellet eine mehrere practiſche Uebung mit denen Sexten an.

§. 1.

Nachdem wir nun hoffentlich das meiſte, ſo von vierſtimmiger Abfertigung des Sexten-Accords zu wiſſen nöthig, werden angezeiget haben; ſo nehmen wir eine mehrere practiſche Uebung mit demſelben vor, und faſſen dasjenige, was bishero gelehret worden, in ein Exempel zuſammen. Es nimmt ſeinen Anfang Fig. 8. Tab. III. und continuiret Tab. IV.

§. 2.

Weil es aber nicht genug, daß man in dem leichten C dur die Sexten behörig abfertigen könne; ſo wird nöthig ſeyn, dieſes Exempel auch aus andern Ton-Arten ſpielen zu lernen. Da nun einem General-Baßiſten ſehr nöthig iſt, daß er transponiren könne, ſo wird man wohl thun, wenn man vorhergehendes Exempel ſo gleich aus dem B dur ſpielen lernet. Man bildet ſich den Alt-Schlüſſel ein, und glaubet, daß b und es vorgezeichnet ſtehe. Die Creutze, welche über der Note d ſtehen, werden als ♮ angeſehen, wie auch diejenigen, die vor dem f ſtehen; Ingleichen auch diejenigen, welche über dem a oder vor dem c ſtehen.

§. 3.

Wer den erſten Theil dieſes Buchs wohl innen hat, dem wird es eben nicht ſchwer fallen obiges Exempel auch aus dem Cis dur zu ſpielen. Die Creutze, welche über dem d und a, ingleichen vor dem f ſtehen, werden in dieſer Transpoſition vor einfache, welche eine doppelte Erhöhung anzeigen, angeſehen.

§. 4.

Es iſt zu beklagen, daß der *Modus* Cis dur nicht nur auf den meiſten alten, ſondern auch auf vielen neuen Orgeln und Clavier-Inſtrumenten erbärmlich hart lautet, welches die allzu rein geſtimmten Tertzen f a und a cis verurſachen, oder vielmehr die Meiſter ſolcher Inſtrumente, die noch nicht gelernet haben, wie die *Dieſis* 125. 128. geſchicklich unter 3. groſſe Tertzen zu vertheilen. Die Unwiſſenheit aber dieſer Leute ſoll und darf uns weder dieſer, noch einer andern Ton-Art berauben, vielweniger denen Organiſten und

und Clavieriſten Geſetze vorſchreiben, daß ſie mehr als des dritten Theils derſelben müßig gehen ſollen. Man lerne nur recht temperiren, ſo klinget *Cis dur* ſo ſchön als *C dur*.

§. 5.

Wolte obiges Exempel aus dem Cis dur einigen etwas zu ſchwer werden, ſo wird es ihnen doch aus dem G dur gantz leichte ſeyn, allwohin wir nun daſſelbe verſetzen wollen. Es wird aber nöthig ſeyn zu erinnern, daß ein Lehrbegieriger Scholar ſich nicht damit begnügen müſſe, wenn er unſer Exempel in der Vorſchrifft ſpielen kan; ſondern er wird wohl thun, wenn er ſich den Baß mit ſeinen Signaturen abſonderlich ausſchreibet, und verſuchet, ob es ihm eben ſo gut gerathen will, als wenn er die Vorſchrifft vor ſich hat. Und dieſe Erinnerung gilt bey allen vorhergehenden und nachfolgenden Exempeln. Wohlan denn! Wie klinget unſer Exempel in G dur? Es findet ſich Tab. IV. und V.

§. 6.

Dieſes Exempel ſpiele man ſo gleich transpoſitè aus dem F dur, damit man der unentbehrlich nöthigen Transpoſition gewohne. Die Creutze über dem a und vor dem c werden nun als ♮ betrachtet, denn ſie löſen das vorgezeichnete b ins h auf. Die ♮ ♮ über dem a in der Sext, und über dem d, ingleichen vor dem f werden bey dieſer Transpoſition als b angeſehen.

§. 7.

Wer ſich das Ges dur im erſten Theil recht bekannt gemacht hat, der wird ohne allzugroſſe Schwürigkeit dieſes Exempel aus ſolcher Ton-Art ſpielen. Er bildet ſich nemlich ein, es ſey ges as b ces des und es vorgezeichnet. Die ✕✕ ſo über und vor einigen Noten ſtehen, ſiehet er als ♮ ♮ und die Sext mit den angehengten ♭ als eine erniedrigte 6. an.

§. 8.

Dieſes Ges oder Fis dur, nachdem es bezeichnet wird, iſt auch einer von den 4. unglücklichen Tonarten, welche der Tyranney faſt der meiſten Orgel- und Inſtrument-Macher unterworffen ſind. Sie ſchneiden ihre Pfeiffen-Bleche zu h dis fis und gis ꝛc. ſo reichlich zu, als wie manche Schneider, und ſtehen in der Meynung: Alle Stricke zerriſſen, und die gantze Orgel würde verderbet, wenn z. E. f: a mehr als etwa $\frac{1}{8}$ Dieſis aufwerts ſchwebete, da es doch wohl $\frac{1}{4}$ ja nach der gleichſchwebenden Temperatur $\frac{1}{3}$ vertragen kan. Man hat ſich billig zu verwundern, daß ohnerachtet man von Werckmeiſter und Neidhardten ꝛc. ſo ſchöne Anweiſung zur Tempera-

tur hat, dennoch noch immer neue, und offtmahls ſehr koſtbare Wercke gebauet werden, die nicht, wie ſie billig ſolten, 24, ſondern kaum 16 brauchbare Modos haben, und von dieſen 16 ſind doch ihrer 12 von ihren böſen Nachbarn ſo geplagt und eingeſchrencket, daß es höchlich zu bedauren iſt. O ihr lieben Herren, denen dieſes angehet, und die ihr auſſer dieſen Stück wackere und berühmte Künſtler ſeyn möget, lernet erſtlich ein wenig beſſer aus dem *H*, *Cis*, *Fis* und *Gis* ſpielen, ſo werdet ihr überzeuget werden, daß es nicht rathſam ſey, um 8. bey nahe reiner Tertzen willen, 4. unbrauchbar, und faſt zu Diſſonantzen, zu machen.

§. 9.

Es wäre von dieſer Materie noch viel zu ſchreiben, allein es iſt dermalen mein Vorſatz nicht, wird aber D. V. in einem andern Buche geſchehen. (*) Es iſt nöthig, daß man wider die alte böſe *Praetoriani*ſche und *Prinzi*ſche Temperatur, die in den Quinten-Circkel eine ſo jämmerliche Lücke macht, ſo, daß gemeiniglich *gis : dis* oder *as : es* keine Conſonantie mehr, ſondern eine abſcheuliche Diſſonantz wird, eyfere, denn die reine, keuſche Harmonie, die Ehre der edlen Muſic, ja was noch mehr iſt, die Ehre GOttes und die, durch die Orgelwercke in der Kirche zu befördernde Erweckung und Erbauung leidet darunter.

§. 10.

Laſſet uns nun zuhören, wie die Sexten-Griffe im B dur gerathen wollen! Wo eine Doppel-Sext oder Doppel-Tertz vonnöthen, wird man $\substack{6\\6}$ oder $\substack{3\\3}$ unter den Noten finden, und die Strichlein über den Zahlen deuten die ein- oder zweygeſtrichene Octav an. Vid. Tab. V. Linea 4.

§. 11.

Man verſuche dieſes Exempel ſo gleich einen Ton tiefer aus dem As dur. Die Verzeichnung dieſes Modi iſt, wie aus dem erſten Theil ſchon bekannt ſeyn muß, as b des und es. Die ✕✕ über d und vor f werden in ♭♭ verwandelt; Sonſt wird nichts zu erinnern ſeyn.

§. 12.

Dieſer *Modus As dur* hat leider auf den mehreſten alten, ja auf vielen neuen Orgelwercken das Unglück, daß nicht nur ſeine Tertz *as : c*, ſondern auch ſeine Quint *as es* jämmerlich zu hoch, und über ſich ſchwebend iſt, da er doch heut zu Tage vielfältig herhalten muß, denn eine Menge Stücke, die aus dem *B dur* geſetzet ſind, müſſen ja bey Cammertöniger Muſic und Chortöni-
ger

(*) In der Fortſetzung des Geſprächs von der Stimmung.

ger Orgel aus demſelben geſpielet werden. Da klingt es nun leider! als wenn der Teufel und ſeine Großmutter ein Concert mit einander halten; denn viele ja hochberühmte Orgelmacher begraben ihren ſtinckenden ſogenannten Orgel-Wolff ins *As dur*. Sie haben alſo in ihren Orgeln wohl ein *gis* zu *e*, aber kein *as* zu *c*; eines zu *g*, aber kein *dis* zu *b*; ein *fis* zu *d*, aber kein *ges* zu *b*; ein *cis* zu *a*, aber kein *des* zu *f*. O ihr lieben Herren! die ihr ſonſten trefliche Meriten habt, wiſſet ihr nicht, daß wir heut zu Tag zu den 12. Klängen, die ihr c cis d dis e f fis g gis a b h c benennet, auf die 31. Noten haben, die alle mit dieſen zwölffen müſſen klangbar gemachet werden? Sie ſtehen Tab. VI. Fig. 1. Dieſes kan nun gantz füglich, und ohne Verletzung des Gehörs geſchehen, wenn alle 12. Quinten ein Zwölfftheil *Commatis ditonici* abwerts, und alle groſſe Tertzen ein Drittheil *Dieſis* aufwerts ſchweben, wovon an ſeinem Orte ein mehrers.

§. 13.

Unſer Exempel wird ſich von denen, welche den erſten Theil dieſes Buchs rechtſchaffen ſtudiret haben, ohne ſondere Mühe außm B dur ins H dur transponiren laſſen. Dit ♮ ♮ über dem c und vor dem e werden ſo dann zu ✕. Das ✕ über dem d wird ein x, wie auch das ✕ über dem a; das erſte zeiget ein ſo genanntes fiſis, oder Doppel-fis, welches unſer ehrliches g iſt; und das andere ein ciſis, oder Doppel-cis, nemlich unſer d, an. Das b vor a wird ein ♮, ingleichen das b über f. Sonſt wird wenig zu erinnern ſeyn.

§. 14.

Wie unleidlich ſcharff dieſes H dur auf mancher neuen, und ſonſt guten Orgel, klinge, lehret leider! die Erfahrung. Hätten ihre Meiſter aber die zwey Tertzen es: g und g: h ein wenig ſchärffer geſtimmet, ſo wäre h: dis nicht ſo unleidlich ſcharff geworden. So aber haben ſie wohl ein gutes es (b E) aber kein dis (✕ D) Das wollen die guten Herren aber nicht bedencken, und bleiben immer eigenſinniger Weiſe bey ihrer alten Prætorianiſchen Leyer; werden auch nicht leicht eher von ihrer Meynung abgehen, bis ſie erſt beſſere Muſici und Harmonici geworden, als ſie insgemein ſind; wozu denn auch Organiſten gehören, die Werckmeiſters und Neidhardts Schrifften, nebſt dem *Monochordo* verſtehen, und denen Orgelmachern behörige *Remonſtration* thun können.

§. 15.

Laßt uns nun unſer Exempel ins A dur verſetzen! Es ſtehet Tab. VI. Fig. 2.

§. 16.

Wer Luſt hat ſich in der Transpoſition zu üben, dem wird es nicht ſchwer fallen,

len, diß unſer Exempel ſo wohl aus dem G dur, als auch As dur zu ſpielen. Bey der erſten Verſetzung fällt wegen der über- und vorſtehenden ✕ und ♭ nichts veränderliches vor; Bey der andern aber werden die ✕✕ über h und cis, ingleichen vor dem d, in ♭♭ verwandelt. Die Sext über h wird als eine erniedrigende Sext angeſehen.

§. 17.

Wir wollen nun unſer Exempel ins E dur verſetzen, weil viel daran gelegen, daß man des Claviers aus allen Ton-Arten mächtig werde. Der Nutzen iſt gröſſer als man ſich ſolchen einbildet. vid. Tab. VI. F. 3. & Tab. VII.

§. 18.

Wer dieſes Exempel ſo gleich einen halben Ton tiefer ins Es, und einen gantzen Ton tiefer ins D transponiret, wird keinen Schaden davon haben. Bey der erſten Verſetzung werden alle über- und vorſtehende ✕✕ in ♭♭ verwandelt; Bey der andern aber das x in ✕.

§. 19.

Wir wollen unſer Exempel zu guter letzt noch ins Des verſetzen, ob es ſchon als Cis beym C ſchon da geweſen. Es findet ſich Tab. VII. Lin. 6.

§. 20.

Wie nützlich es ſey das Clavier mit allen ſeinen Ton-Arten durch den Haupt-und Sexten-Accord in die Fauſt zu bringen, ſolches wird man erſt gewahr werden, wenn wir künfftig mehrere Arten von Sätzen bekommen. Wer nun in den folgenden Lectionen glücklich fahren will, der laſſe ſich nicht verdrieſſen, vorhergehende Verſetzungen durch die Ton-Arten mit Fleiß durch zu nehmen. Man ſchreibe ſich den Baß mit den NB. überſtehenden Signaturen, oder auch wohl ohne dieſelben, abſonderlich ab, und ſehe zu, ob man das darzu gehörige Accompagnement der rechten Hand eben ſo gut finden könne, als wenn man es vor Augen hat. Fehlet es nun dann und wann, ſo kan man ſich aus der Vorſchrifft Raths erhohlen. Wem es ein Ernſt iſt was gründliches zu lernen, der wird dieſen Rath nicht verachten.

Das X. Capitel.

Enthält einige bey den Sexten zu wiſſen nöthige Anmerckungen.

§. 1. Wir

§. 1.

Wir wollen bey der Sexten-Lehre folgende ſehr nützliche Anmerckungen noch mitnehmen.

I.

Der Moll-Ton kan im Auffſteigen nicht ſo viel Sexten hinter einander vertragen als im Abſteigen, ſondern verlanget auf der *Quinta Modi* einen Haupt-Accord, wie Tab. VIII. Fig. 1. zu erſehen.

II.

Es kommen offt Wechſel-Noten (*Note cambiate*) vor, da die rechte Hand die Sexten-Accorde voraus nehmen muß, welches gemeiniglich geſchicht, wenn auf der vierdten Note von vier zuſammen gezogenen 16. Theilen eine Sexte ſtehet, wie Fig. 2. Tab. VIII. lehret. Solches iſt auch bey geſchwinder Menſur von denen Achteln zu verſtehen. Es geſchicht dergleichen Vorausnahme auch bey ſolchen Noten, wie Fig. 3. 4. 5. 6. 7. aufweiſen.

III.

So lange ein *Modus* noch in keinen Neben-*Modum* ausgewichen, leiden deſſen *Secunda, Tertia* und *Septima Modi* allemahl einen Sexten-Accord. Z. E. ſiehe Fig. 8. Tab. VIII.

IV.

Wenn im *Modo maj.* die *Chorda finalis*, dann *Secunda*, *Quarta* und *Quinta Modi* ein ♯ oder ♮ vor ſich angenommen haben, ſo leiden ſolche 4. Noten einen Sexten-Accord. Z. E. kan Fig. 9. Tab. VIII. dienen.

V.

Wenn im *Modo min.* die *Tertia*, *Quarta*, *Sexta* und *Septima Modi* ein ♯ oder ♮ vor ſich angenommen haben, ſo fordern ſolche 4. Noten einen Sexten-Accord. Z. E. ſiehe Fig. 10. Tab. VIII.

§. 2.

Vorhergehende Anmerckungen kommen bey unbezifferten Bäſſen ſehr wohl zu ſtatten, weil man durch ſie urtheilen lernet, welche Noten Sexten-Accorde verlangen. Wir können alſo daraus eine gute Regel ziehen, nemlich dieſe:

Wenn in einen unbezifferten Baſſe Noten vorkommen die zufällige ♯♯ und ♮♮, vor ſich haben, ſo nicht im Noten-Plan vorgezeichnet werden dürfen, z. E. im C dur ♯c ♯d ♯f und ♯g, ſo erfordern ſolche Noten einen Sexten-

 Accord.

Accord. Wenn auch ſchon eine Septime vorher gienge, ſo wird doch die Sext drauf folgen. Von dergleichen Noten ſind im D dur xd xe xg und xa. Im E dur xc xf, xa und xh. Im A dur xa, xh, xd und xe. Im D dur ♭b, xc, ♭e und xf ꝛc.

§. 3.

Durch obbeſchriebene, zufällige x und ♭ vor ſich habende Noten, weichet auch ein Modus in ſeine Neben-Modos aus. Z. E. C dur in Quintam durch xf; in Sextam durch xg; in Tertiam durch xd; in Secundam durch xc. In Quartam Modi aber weichet man im Dur-Ton aus durch die mit b oder ♭ erniedrigte Septimam Modi. Z. E. C dur gehet in Quartam durch b, wie ſchon im erſten Theil gelehret worden. Man betrachte dieſer wegen folgendes Exempel, und die mit * bemerckte Noten. Es ſtehet Tab. VIII. Fig. 11.

§. 4.

Merckwürdig iſt: Daß die zufälligen, ein x oder ♭ vor ſich habende Noten, eben auch wieder in dem, jeden Dur-Ton am nechſten verwandten, Moll-Tone vorkommen, und in deſſen Neben-Ton-Arten führen. Z. E. xc xd xf und xg waren im C dur zufällige Noten; (Chordae elegantiores) Im A moll, welches dem C dur unter den Moll-Tonen am nechſten verwannt, kommen ſie eben auch vor, als welches durch xc in Quartam, durch xd in Quintam, durch xf in Septimam ausweichet. In Sextam aber weichet A moll durch die mit b erniedrigte Secundam Modi. Z. E. Durch b ins F, wie in Fig. 12. Tab. VIII. deutlicher zu ſehen.

§. 5.

Wie nützlich dieſe Anmerckung demjenigen ſey, der etwas Gutes aus freyen Geiſt (ex tempore) will ſpielen lernen, werden diejenigen verſtehen, welche Meiſter des Claviers und der Compoſition ſind. Man ſucht alſo, wie der Titul dieſes Buchs lautet, nicht bloſſe General-Baßiſten, ſondern überhaupt gute Clavier-Spieler zu machen. Angehenden Componiſten werden dergleichen Anmerckungen auch gantz willkommen ſeyn. Man muß trachten dahin zu kommen, daß man von allen Noten Rede und Antwort oder Beſcheid geben kan, will man anders jemanden was lehren, und ſeine Anweiſung nützlich verrichten. Was geben ſich nicht die Grammatici bey ihren Schülern vor Mühe ꝛc. Allein hier fehlts bey manchen muſicaliſchen Magiſter.

Das

Das XI. Capitel.

Von den Sexten ſo nach den Quinten bey liegenden Baſſe folgen.

§. 1.

Zu der Lehre von den Sexten gehören auch diejenigen Sexten, welche bey liegenden Baſſe auf die Quinten folgen. Solche (wie alle) Sexten verſehen die Stelle der Octav; denn wenn die Baß-Note derſelben getheilet, und die andere Helffte eine Terß tiefer geſetzt würde, ſo wäre der ordentliche Haupt-Accord, und an ſtatt der Sext, die Octav vorhanden, wie in folgenden Sätzen Tab. IX. Fig. 1. zu erſehen.

§. 2.

Dieſe Signatur brauchet keiner weitern Beſchreibung, als daß die Geltung einer Note, ſo 56 über ſich hat, getheilet, halb der Quint, und halb der Sext zugeeignet wird. Z. E. dienet Fig. 2. Tab. IX.

§. 3.

In dreyſtimmigen Sachen wird dieſe nachſchlagende Sext vielfältig gebraucht, und kan man mit derſelben die gantze Octav durchwandern. Z. E. ſiehe Fig. 3. Tab. IX.

§. 4.

Es wird ſich mancher verwundern, warum man allhier nicht auch diejenigen Sexten, auf welche eine Quinte folget, aufführet, und wird meynen, allhier wäre Zeit und Ort ſie abzufertigen. Allein man ſoll wiſſen, daß ſolche Sätze von der durchgehenden Septime (Septima tranſitoria) herſtammen, und dahero noch ein wenig zu warten haben, bis die Reihe an ſie kömmt. Alles hat ſeine Zeit. Zwar wenn ſolche Sexten nicht verdoppelt werden, ſo ſcheinet es, als wenn ſie allhier Platz verdieneten. Allein, wer will gut davor ſeyn, daß keiner die Sext verdoppeln wird. Es wäre damit eben, als wenn einer die Lehre vom Sexten-Accord eher, als die vom Haupt-Accord abhandeln wolte. Dieſe Sexten ſollen dahero warten bis wir die Signatur 87 bekommen, alsdenn wird auch 65 auftreten.

Das XII. Capitel.

Vom gleichvertheilten Sexten-Accord.

§. 1.

Es iſt überaus nützlich, wenn man in der lincken Hand, wo ſichs thun laſſen will, zwey Stimmen führen lernet; denn da behält die Rechte mehr Finger zum manierlichen und melodiöſen Spielen übrig, und man lernet auch nach gerade etwas ex tempore ſpielen. Es fallen auch Hand-Sachen, die in der lincken Hand offtmals vollſtimmig erſcheinen, nicht ſo ſchwer.

§. 2.

Wie hat ſich nun die lincke Hand beym Sexten-Accord zu verhalten, wenn ſie der rechten zu Hülffe kommen, und eine Stimme von ihren dreyen führen will? Antwort: Sie kan entweder die Terz, Sext oder Octav greifen, nachdem die reine Harmonie es haben will. Die Rechte nimmt ſo dann was noch fehlet. Folgende Exempel werden ſich auf ſolche Weiſe ſpielen laſſen. Sie ſtehen Tab. IX. F. 5.6.7.

§. 3.

Bey geſchwinden und ſehr ſpringenden Bäſſen läßt ſich dieſe Art zu ſpielen nicht anbringen, denn da hat man gemeiniglich mit dem Baſſe gnug zu ſchaffen.

§. 4.

Ein fleißiger Scholar wird die letzt gegebene Exempel aus andern Ton-Arten ebenfalls probiren. Wir ſetzen die Transpoſition dieſer Exempel, um Weitläufftigkeit zu vermeiden, anietzo bey Seite, und gehen weiter.

Das XIII. Capitel.

Enthält einige Sexten-Exempel, wozu eine Violin oder Quer-Flöte accompagniret, wie auch ein Exempel durch den Circkel der Ton-Arten.

§. 1.

Laſſet uns nun unſern fleißigen General-Baß-Schülern wiederum eine Luſt machen, und etliche Exempel, ſo mit einem andern Inſtrument begleitet ſind, beyfügen, um zugleich die nöthige Menſur immer feſter zu ſetzen; Denn wer nicht im richtigen Tact mit fortkommen kan, dem wird ſeine General-Baß-Wiſſenſchafft wenig helffen, und wird ſich nur unter die Choral-Organiſten müſſen zehlen laſſen.

§. 2.

Man hoffet und erfordert aber nunmehro billig, daß ein Studioſus muſices

aus

aus den vorhergehenden ſo viel müſſe gelernet haben, wie die folgenden Sexten-Exempel ſollen geſchicklich geſpielet werden. Man hüte ſich nur, daß die obere Stimme der rechten Hand nicht etwan in allzuvielen Octaven oder gar Quinten, mit dem accompagnirenden Inſtrument einhergehe, denn ſolches klinget nicht gut. Und kan man wohl ſagen, daß es leichter ſey, ein gantzes Chor, oder doch 3. bis 4. Stimmen zu accompagniren, als eine einzelne Stimme oder Inſtrument; Denn da fällt das Accompagnement gar zu deutlich ins Gehör, und wenn es nicht behörig beſchaffen iſt, ſo mercket mans um ſo viel deſto eher. Ein gutes muſicaliſches Gehör aber wird ſchon urtheilen, was wohl oder übel laute; und dieſes iſt und bleibet auch der beſte Lehrmeiſter in der Muſic, und ſummus judex muſicaliſcher Sachen. Nun wolan! wie lautet denn das Prob-Stück Tab. IX. F. 8?

§. 3.

Man kan aus dieſem Exempel zugleich lernen, was Anticipatio ſey, denn die Violin hat viele Noten, welche den folgenden Satz voraus angeben; und dieſes lautet viel angenehmer, als wenn die Stimmen ſo fein trocken mit einander fortgehen. Der General-Baß aber läſſet ſich die anticipirende Noten nicht anfechten, ſondern verfähret gantz ordentlich. Es dienen dergleichen Stücke auch dazu, einen Tact-feſte zu machen. Denn angehende General-Baß-Schüler dencken immer, ſie müßten bey den voraus genommenen Noten auch mit fortſetzen.

§. 4.

Zu folgenden Exempel kan eine Quer-Flöte, oder bey deren Ermangelung eine Violin geſpielet werden. Es gehet auch gut mit 2. Clavieren an, wenn ſie juſt zuſammen geſtimmet ſind, da ein Lehrmeiſter auf den einen, die Violin-Stimme nebſt dem Baſſe mit ſpielet, welches guten Nutzen ſchaffet. vid. Tab. X. Fig. 1.

§. 5.

Bey dieſem Exempel muß man denen Scholaren ſagen, daß ſie zu denen, bey dem Schluß der erſten Repriſe befindlichen 6. an einanderhangenden Achteln, nur zu der erſten Note ſchlagen, dergleichen auch bey denen folgenden Noten d A D geſchicht, wie auch bey der Cadentz in Quartam Modi, da man nur zum c, zum e und g aber nicht ſchlägt, welches gemeiniglich bey denen Cadentzen alſo gehalten wird. Die formal Clauſeln ſind in der Muſic anzuſehen, wie das Schluß-Wort eines *Periodi*, auf welches ein Punct folget, da man alsdenn ein wenig innen zu halten pfleget.

§. 6.

Wir wollen das dritte Exempel zur Uebung beyfügen, wobey man eine Violin gebrauchen mag. Es ſtehet Tab. X. Fig. 2.

§. 7.

Weil die Sexten-Accorde im General-Baſſe einen ſo gar vielfältigen Gebrauch haben, ſo will nöthig ſeyn, noch ein und das andere Exempel zur Uebung beyzufügen.

zufügen. Folgende Aria wird den $\frac{3}{2}$ Tact ein wenig bekannt machen. Sie iſt Tab. XI. Fig. 1. zu finden.

§. 8.

Folgende Piece wird eine etwas hurtige Abfertigung der Sexten erfordern; ſie erſcheinet Tab. XI. Fig. 2.

§. 9.

Ein Exempel durch den gantzen Circkel der Ton-Arten wird nicht undienlich ſeyn. Es ſtehet Tab. XII. Fig. 1.

§. 10.

Ein kurtzes vollſtimmiges Sexten-Exempel mag die Uebung im Sexten-Accord beſchlieſſen. Siehe Fig. 2. Tab. XII.

§. 11.

Man kan aus dieſer Abhandlung wahrnehmen, daß alle in denen vorhergehenden Exempeln befindliche Melodie aus guter Harmonie, und aus ſchicklicher Abwechſelung der Sätze derſelben entſtehe. Wie nun der Haupt-Accord 1.) vor ſich allein betrachtet, mit ſeinen vornehmlich 4. bis 5ley Arten, und deren 3. weſentlichen Stimmen derſelben abwechſelt, ſo wechſelt er 2.) mit denen Sexten-Accorden, ſo aus ſeiner erſten Verſetzung entſpringen, und deren 3. weſentlichen Stimmen ab. Es hat dabey die Melodie, welche die harmoniſchen Sätze geſchicklich verbindet, bey allen ihren Fortſchreitungen ihr beſtändiges Abſehen (*Relation*) auf die *Triadem harmonicam fundamentalem*, und die derſelben verwandten *Triades*, Intervallen und Ausweichungen, ſo daß man leicht den Grund-Satz daraus ziehen kan: **Wäre keine Harmonie, keine Trias harmonica, ſo wäre auch keine Melodie.** Es iſt alſo noch lange nicht erwieſen, daß die Harmonie von der Melodie herkomme, ſondern, wenn man die Sache etwas genauer einſiehet, wird man das Gegentheil finden. Harmonie kan ohne Melodie ſeyn und beſtehen, denn ein jeder Klang hat ſchon ſeine Harmonie der Octav, Quint und groſſen Tertz bey ſich; allein: Melodie kan nicht ohne Harmonie ſeyn und beſtehen. Läſſet man auch nur 3. melodiſche Klänge hören, ſo müſſen ſie ſchon ihre Beziehung (*relationem*) auf die *Triadem fundamentalem* haben. Warum verlanget das Ohr nach zwey gantzen Graden, z. E. c d e, einen halben e f? Antwort: Weil ♯f als der dritte gantze Grad keine ſo nahe Relation zu c hat, als f. Oder: Weil c f beſſer harmoniret als c ♯f. Ratio 4 : 3 iſt harmoniſcher als Ratio 45 : 32. O wie viel hat Ratio in muſicis zu ſagen! Man verachte ſie ja nicht. Hiervon ein mehrers an ſeinem Orte.

Ende des erſten Stücks des andern Theils.

Zweytes Stück

Des

Andern Theils

von dem

Vorgemach

der muſicaliſchen Compoſition

in ſich haltend

Die

Lehre vom wohlklingenden Quarten=Accord.

PARTIS SECUNDAE

SECTIO II.

Das I. Capitel.

Von der Quarte, ob ſie eine Conſonantia oder Diſſonantia ſey?

§. 1.

Es iſt allen Muſicis, die ſich in der muſicaliſchen Literatur ein wenig umgeſehen, und nur zum wenigſten des berühmten Muſic-Gelehrten Herrn *Mattheſons* forſchendes *Orcheſtre* geleſen haben, bekannt, was wegen der Quarte von alten Zeiten her, und noch bis auf den heutigen Tag, vor unterſchiedliche Meynungen geheget worden ſind, und noch geheget werden. Denn viele ſagen: Die *Quarta* ſey eine *Conſonantia*; viele aber, und ſonderlich wohlgedachter Herr Capellmeiſter *Mattheſon* geben ſich ungemeine Mühe, zu behaupten: Sie ſey eine *Diſſonantia*. Da wir nun in der vorgeſetzten Ordnung, nach dem Sexten-Accorde auf den angenehm lautenden Quarten-Accord kommen; ſo wird auch ein Wörtlein zu dieſen Handel und Streit-Frage müſſen geſaget werden. Ehe wir nun würcklich die Lehre vom Quarten-Accord vornehmen, ſo wollen wir vorher von der Quarte etwas überhaupt gedencken.

§. 2.

Die Quarte hat ihren Namen daher, weil ihr höherer Klang von den tiefern abgerechnet in unſern Noten-Plan die vierte Stelle einnimmt. z. E.

c d e f.
1 2 3 4.

§. 3.

Demnach iſt die Quarte ein Intervall, welches in 3. Klang-Stuffen oder Grade eingetheilet wird, und nach dem Unterſchied der halben oder gantzen Stufen klein oder groß, wie auch verkleinert oder vergröſſert iſt. Weil die Eintheilung in die kleineſte, kleine, groſſe, und gröſſeſte nicht allerdings

paſſen will, ſo wollen wir ſie eintheilen in die eigentliche, kleinere und gröſſere Quarte; *In Quartam eſſentialem ſ. veram, Quartam ſuperfluam & Quartam diminutam*, und am Ende dieſer Abhandlung wollen wir auch von der gröſſeſten Quarte, wie ſie Herr Capellmeiſter Telemann nennet, etwas gedencken.

§. 4.

Wir wollen jede Art in Noten darſtellen, und ihre Zwiſchen-Stufen mit Puncten bezeichnen. Die gröſſere (ſuperflua) hat 3. gantze Stuffen; die eigentliche 2. gantze und eine halbe; und die kleinere 2. halbe und 1. gantze Stuffe. Die gröſſeſte erfordert 2. gantze und eine welche 1½ Stufe, oder Secundam ſuperfluam ausmacht. Z. E. ſiehe Tab. XIII. Fig. 1.

§. 5.

Wer Herrn Telemanns Intervallen-Syſtem noch nicht geſehen hat, der wird wegen der gröſſeſten Quarte groſſe Augen machen. Sie hat eine gar groſſe Stuffe an der erſten; wer ſie ſteigen will, der nehme ſich in acht, daß er nicht ſtolpere! So viel von ihren Namen und Gröſſe.

§. 6.

Es verhält ſich bey nahe mit der Quarte, wie mit dem Gelde. In manchen Lande gilt manches Geld nicht; zum wenigſten nicht in ſo hohen Werth, als in dem Lande desjenigen Herrn der es hat ſchlagen laſſen. Alſo gilt auch die Quarte als Conſonantia nicht an allen Orten, ſondern nur wo ſie eigentlich zu Hauſe iſt.

§. 7.

Hat Sonus infimus Triadis die Herrſchafft, oder ſtehet zum Grunde eines Satzes, ſo gilt die alte vermeynte Werckmeiſteriſche Quarte, welche die Quint und Octav im Haupt-Accord miteinander ausmachen, nicht als Quarte, ſondern ihre beyde Klänge, woraus ſie beſtehen ſoll, bekommen von Grund-Klange ihre Namen, und heißt der untere: Die Quint, und der Obere: Die Octav. Wenn aber der Grund-Klang und die Tertz weggethan wird, alsdenn heiſſen die noch übrigen 2. eine Quart.

§. 8.

Ob nun wohl dieſe Werckmeiſteriſche Quarte hier nicht ſo wohl als Quarte, ſondern ihre bey Enden als Quint und Octav anzuſehen ſind, ſo hat dieſe Quarte (Quarta non fundata) ſo die Mittel- und Ober-Stimme mit einander ausmachen, ein groſſes vor denen eigentlichen Diſſonantzen voraus; denn wo kan und darff ſich eine Secund oder Septime, ſo eine Mittel- und Ober-Stimme, oder auch zwey

Mit-

Mittel-Stimmen mit einander ausmachen, in einem völlig conſonirenden Haupt- oder Sexten-Accorde ſehen laſſen? So viel iſt wahr: Iſt die Quint und Tertz vorhanden, ſo conſoniret freylich die Quarte keinesweges, weil ihr die Tertz und Quint, oder auch nur die Quint allein im Wege ſtehen. Aber nicht nur die Quarte, ſondern auch die Sexte darff ſich beym Haupt-Accord nicht unterſtehen, ſich vor eine Conſonantz auszugeben, weil ihr die Quint öffentlich widerſpricht, und ſie nicht neben ſich leiden kan, ſo wenig als die Tertz die Quart. Da gilt freylich die Quarten-Müntze nicht.

§. 9.

Hat Sonus medius Triadis das Regiment, und ſtehet zum Grund-Klange; ſo gilt die Quarte, ſo ſich zwiſchen der Tertz und Sext befindet, oder, welche die Tertz mit der Sext ausmacht, wiederum nicht als Quarte, ſondern ihr unteres Ende paßiret vor eine Tertz, und ihr oberes vor eine Sext, wie wir im Sexten-Accord gelernet haben. Sonus medius iſt zwar ſo höflich, und läßt ſie dann und wann neben ſeiner Tertz Platz nehmen; allein die Tertz kan ſich nicht mit ihr vertragen, weil ſie mit derſelben eine diſſonirende Secund oder Septime ausmacht. Z. E. ſiehe Tab. XIII. Fig. 2. Die Quint hat alsdenn auch Urlaub, iſt verſchlagen, und gilt nicht eher wieder, bis die Sext weg iſt.

§. 10.

Führet aber Sonus ſupremus Triadis das harmoniſche Scepter, ſo iſt die Quarta in groſſen Anſehen, und ſtehet ihr unteres Ende als Grund-Klang (pro Baſi) gilt auch ſo viel als ſonſt die Quint, und ihr oberes ſo viel als ſonſten die Octav. Es werden alsdenn Tertz und Quint verſchlagen, hergegen gilt nichts als Quart, Sext und Octav. Sonus infimus Triadis fundamentalis läßt der Quarte die Freude, an ſeiner Stelle die Herrſchafft zu führen, offt eine gute Zeit. Kommt es aber endlich zum Schluſſe, ſo muß ſo wohl der Quarten- als Sexten-Accord die Herrſchafft der Triadi fundamentali überantworten, und gilt weder Quarte noch Sexte mehr, ſondern nur Tertz, Quint und Octav.

§. 11.

Wolte man nun, um der Tertz und Quint willen, die Quart in Anſehung, und in ihren Verhalt gegen die Final-Chorde, zur Diſſonantz machen; ſo würde nothwendig die Sext auch um ihren Adel kommen, weil ſie reſpectu triadis ſo wenig als die Quart klinget. So ungereimt es nun ſeyn würde, wenn man die Sext wolte zur Diſſonantz machen, weil ſie neben der Quint nicht conſoniret, eben ſo ungereimt würde es ſeyn, wenn man wolte ſagen: Die Quarte ſey eine Diſſonantz, weil ſie nicht ad Triadem fundamentalem gehörete.

§. 12.

§. 12.

Keine Secunde oder Septime, als eigentliche Diſſonantzen, darff ſich ſo viel heraus nehmen, wie die Quarte thut. Gehen nicht beym Sexten-Accord offt eine Menge Quarten, in Anſehung der Ober- und Mittelſtimme, hinter einander her, welches weder Secunden noch Septimen thun dürffen?

§. 13.

Die Secunden (worunter auch die Nonen, als am obern Ende gebundene Secunden gehören) und Septimen ſind je und alle wege Diſſonantzen; aber die Quarte wird es nur zufälliger Weiſe, wenn ihr die Quint zu nahe kommt, oder die Tertz ſchon vorhanden iſt; welches nicht der Quart allein, ſondern auch ſelbſt der Quint wiederfähret, wenn ihr die Sext zu nahe kömmt. Ja auch die Sext will nicht mehr conſoniren, wenn ihr die Septime zu nahe tritt. Z. E. ſiehe Tab. XIII. Fig. 3.

§. 14.

Es iſt alſo gantz was anders, von Natur, je und allezeit eine Diſſonantz ſeyn, als eine per accidens auf kurtze Zeit werden. Gleichwie auch die Sext in Anſehung des Grund-Tons zufälliger Weiſe zur Diſſonantz wird, wenn ſie ſich nebſt der Quart zur beſtändig diſſonirenden Secund geſellet. Ein anders iſt eine ungültige Müntze von böſen Schrott und Korn, ein anders aber, wenn eine ſonſt gute durch den Verſchlag oder in fremden Landen ungültig wird.

§. 15.

Die Quarte iſt eine umgekehrte Quint; ihre Sext, ſo ſie bey ſich führet, eine umgekehrte Tertz. Ihr unteres Ende verſiehet (wenn man ihren Satz gegen den Haupt-Accord betrachtet) der Quinte Stelle, und ihr oberes Ende des Grund-Tons Stelle.

§. 16.

Es hat wohl gedachter Herr Capellmeiſter Mattheſon im Forſchenden *Orcheſtre* ſich viele Mühe gegeben, die gute Quarte aus der Claſſe der Conſonantzen ſo wohl der perfecten, worein ſie viele gelehrte und geehrte Alten geſetzet hatten, als auch der imperfecten, wovor ſie ſonderlich der belobte Printz erkennet, auszumertzen, ſo, daß er endlich p. 650. gedachten Buchs von ihr folgenden bedencklichen Ausſpruch thut:

„Das heißt nun, auf unſere Sprache, Sonnenklar dargeleget, daß die Quar„te keinesweges eine *Conſonantia*, weder *perfecta* noch auch *imperfecta*; ſondern „je und allewege eine *Diſſonantia* =

Par-

Pardon, Pardon! Es fehlet noch ein eintziges Wörtgen, ſo iſt die arme Quarte excommuniciret. Soll es den Rechts-Spruch vollends bekräffti-gen? Nein, nein! Der wackere Mann, der ſich um die edle Muſic ſo beſonders verdient gemacht hat, ja der ſo ein groſſer Liebhaber der Wahrheit und Gerechtigkeit iſt, kan nicht vorüber, ohnerachtet aller vorher angewandten vielen Mühe, folgende bedenckliche Limitation darzwiſchen zuſetzen: **wenigſtens mehr *Dis*- als *Conſonantia* ſey.**

§. 17.

So ſtarck iſt die Wahrheit, daß ſie doch immer hervor leuchtet, und ſich nicht leicht unterdrücken läſſet. Du arme Quarte! bald wäre es um deinen Adel gethan geweſen. Aber nein! wenn man dich gleich per accidens, gleichwie die Quinte, deren Bild du trägeſt, zur Diſſonantz macht, ſo wirſt du doch hergegen noch viel öffter als Conſonantia gebraucht.

§. 18.

Herr Mattheſon kan ferner nicht umhin, der ehrlichen Quart, wenn ſie die Sext und Octav bey ſich hat, das Wort zu reden, und ſie in ſolchen Fall vor eine Conſonantz zu erkennen, indem Er unſern vorhabenden Satz der Quart, Sext und Octav p. 547. L. c. verwittwete und vaterloſe 3. 5. 8. die bisweilen recht ſchön wären, nennet.

§. 19.

Und in ſeiner **kleinen General-Baß-Schule** ſetzt Er ſie in dieſem Verſtande gleichfalls mit unter die Conſonantzen, und ſagt p. 174. von ihr folgendes: „Es iſt was Angenehmes um den Sext- und Quarten-Accord; denn obgleich bekanndter maſſen die Quart an ihr ſelbſt *eine Diſſonantz iſt*, *etwas* übel klinget, „gebunden und aufgelöſet werden muß, ſo iſt ſie doch in dieſem Fall der Sext unterthänig, und macht NB. *eine wohlklingende Uebereinſtimmung* durch derſelben Geſellſchafft.

§. 20.

Wie viel wäre hierbey zu erinnern! Dieſe wohlklingende Uebereinſtimmung aber hat ſie nicht ſo wohl der Sext, als vielmehr dem Haupt-Accord, aus deſſen Verſetzung ſie entſpringet, zu dancken. Sie iſt auch nicht der Sext unterthänig, ſonſten müſte folgen, daß die Octav der Tertz unterthänig wäre.

§. 21.

Gleichwie aber Frau und Kinder, in Abweſenheit, oder auch nach Abſterben ihres reſp. Mannes oder Vaters, darum nicht aufhören, ſich von ihrem Mann oder Vater zu nennen; alſo muß darum unſere ehrliche Quarte, deren unteres Ende, wie ſchon geſagt, der Quinte, und das obere Ende des Grund-Tons Stelle vertritt, nicht aufhören eine Conſonantz zu ſeyn, ſondern vielmehr, weil der Vater nicht vorhanden, deſſen Stelle, und zwar mit deſſen und der gantzen Familie völligen Genehmhaltung, verſehen.

§. 22.

Nun wohlan! Wie halten denn Frau und Kinder Hauß, wenn der Vater, der alte Baas, oder Sonus infimus triadis nicht zu Hauſe iſt, oder ſich des Hauß-Regiments auf eine kurtze Zeit freywillig begiebt? Ehe ich den Satz genauer beſchreibe, kan nicht umhin, um derer willen, die mich ſchon verſtehen, was ich mit dieſem Gleichniß ſagen will, mit einer Boutade zu antworten. Sie ſtehet Tab. XIII. Fig. 4.

§. 23.

Tauſend und aber tauſend mahl wird die Quarte auf dieſe Art gebraucht, da ſie aber kein diſſonirendes, ſondern vielmehr ein conſonirendes, liebkoſendes, freundliches und artiges Weſen an ſich hat, deſſen man faſt nicht überdrüßig wird, wie Herr Mattheſon an einem gewiſſen Orte von ihr ſchreibet. Ja ſeine Organiſten-Probe oder groſſe General-Baß-Schule bezeuget ſolches ſelbſten an vielen Orten. Man ſehe nur unter andern deren zweytes Prob-Stück an!

§. 24.

In ſolchen und vielen andern Prob-Stücken gedachten Buchs, als im 9ten, 2ten P. II. allwo unſere Frau *Quarta* ſo gar die Ehre hat anzufangen, wie auch im 15ten P. II. ja faſt in den meiſten erſcheinet die Quarte würcklich als Conſonantia, maſſen ſie aus der Verſetzung des Haupt-Accords entſpringet, wie nicht zu leugnen iſt.

§. 25.

Laſſet uns doch den wichtigen und bündigſten Beweißthum des Baryphoni, daß die Quarta eine Conſonantia ſey, nemlich den vierdten, an welchen es allein genug geweſen wäre, ein wenig in Betrachtung ziehen! Er ſtehet im Forſchenden *Orcheſtre* p. 627; und glaube ich gerne, daß Herrn Capellmeiſter Mattheſon nicht gar wohl bey der vermeynten Widerlegung deſſelben geweſen, wie Er ſelbſten bekennet, und muß Ihm wohl ſauer geworden ſeyn, wenn Er anders Baryphoni Meynung verſtanden, biß Er demſelben einen falſchen Verſtand angedichtet, nach welchem

chem ſeine vermeynte Widerlegung einen Schein der Wahrheit bekommen. Mich wundert aber nicht wenig, daß ſich, ſo viel mir bewuſt, nicht eher jemand des ehrlichen Baryphoni angenommen, und den rechten Verſtand ſeines Arguments zu Tage geleget hat. Es iſt ja eine löbliche That, der Verſtorbenen (da ſie ſich nicht verantworten können) Ehre retten, und die wahre Meynung ihrer Sätze, wenn ſie falſch ausgeleget werden wollen, ans Licht ſtellen. Wohlan denn! Ich will nach meinen wenigen Vermögen, **bloß allein von der Liebe zur Wahrheit gedrungen**, die Meynung des ehrlichen Baryphoni, was dieſen ſeinen vierdten Beweißthum betrifft, zu Tage legen, und zeigen, daß ſeine Worte nicht von der ſubtractione vulgari, die man angehenden Rechen-Schülern lehret, ſondern von der Subtractione rationum zu verſtehen. Der Beweißthum des Baryphoni aber lautet alſo:

„*Si Quarta diſſonantiis eſſet annumeranda, à Diapaſon ſubtracta relinquat intervallum* „*diſſonum neceſſe eſt. Intervallum enim à Diapaſon ſubductum relinquit intervallum ſibi* „*homogeneum, quod vel conſonum, ſi ſubductum fuerit conſonum; vel diſſonum, ſi diſſonum.*

Herr Mattheſon hat es alſo verteutſcht: **Wäre die Quarte den Diſſonantzen beyzuzehlen, ſo müſte ſie nothwendig auch ein diſſonirendes *intervallum* nachlaſſen, wenn ſie von der Octave abgezogen wird. Denn, ein von der Octave abgezogenes Intervallum hinterläſſet ſeines gleichen, welches entweder wohlklingend iſt, daferne das abgezogene wohlklinget, oder übel-lautend, falls das abgezogene übel lautet.**

§. 26.

Baryphonus **redet alſo allhier von Intervallen und nicht von eintzelnen Klängen.** Ein Intervall aber erfordert zwey der Höhe nach von einander unterſchiedene Klänge. Er ſaget nicht: Die Octav hat 8. Klänge; wenn deren z. E. 4. abgezogen werden, ſo bleiben 4, oder: wenn deren 3. abgezogen werden, ſo bleiben 5, wie Herr Mattheſon p. 633. und 634. im Forſch. *Orcheſtre* dergleichen Noten-Rechnung macht, die einer, der nichts von der Subtractione rationum ſ. intervallorum verſtehet, vor gantz richtig annimmt, und glaubet: Herr Mattheſon habe überley Recht, daß er den Baryphonum ſo herum nehme. Allein laßt uns das Ding beym Lichte beſehen, ſo werden wir bald finden, daß Herr Mattheſon dieſem untrüglichen Beweißthum am beſagten Orte zwar gewaltig, aber ungegründeter maſſen widerſprochen, und dem ehrlichen Baryphono ſeine Meynung grundfalſch ausgeleget, gäntzlich verkehret, und hernach luſtig drauf loß argumentiret hat. (*) Laſſet uns dahero ſehen, obs wahr ſey, was Baryphonus geſchrieben hat:

Ziehet man von der Octav eine kleine Secund als Intervallum diſſonum ab, ſo bleibet ihres gleichen, nemlich die Replique derſelben, die groſſe Septime zurück, e.g. 2:1

(*) Auf ſolche Weiſe könten wohl alle Wahrheiten zu Lügen gemacht werden.

2 : 1 Ratio Octavae.
16 : 15 Ratio Secundae min.

30 : 16

2) ——

15 : 8 Ratio Septimae majoris.

(NB. Man multipliciret übers Creutz.)

Ziehet man eine groſſe Secund ab, es ſey nun Tonus major oder minor, ſo bleibet ihre Replique, intervallum ſibi homogeneum, nemlich Septima minor übrig; e. g:

2 : 1 Octava
9 : 8 Tonus major

16 : 9 Septima min. commate def.

2 : 1
10 : 9 Ton. min.

18 : 10

2) ——

9 : 5 Sept. min.

Eine abgezogene kleine Tertz, hinterläſſet ihre Replique, intervallum ſibi homogeneum, die groſſe Sext; e. g:

2 : 1
6 : 5 Tertia minor.

10 : 6

2) ——

5 : 3 Sexta major.

Wird Tertia major ſubtrahiret, ſo bleibet ihre Replique, Sexta minor, zurück: Z. E.

2 : 1
5 : 4 Tertia maj.

8 : 5. Sexta min.

Die von der Octav abgezogene Quarta hinterläſſet Quintam, intervallum conſonum ſibi homogeneum: e. g.

2 : 1
4 : 3 Quarta.

6 : 4

2) ——

3 : 2 Quinta.

Eine

Eine abgezogene Quarta ſuperflua hinterläſſet ihres gleichen, nemlich Quintam imperfectam:

2:	1	
64:	45	Quarta ſuperflua.
90:	64	
2)		
45:	32	Quinta imperfecta.

Ziehet man Quintam, intervallum conſonum ab, ſo bleibet Quarta, intervallum ſibi homogeneum, n. conſonum zurück:

2:	1	
3:	2	Quinta
4:	3	Quarta.

Keineswegeſ aber eine Tertz, c d e f g | a h c, wo bliebe ſonſt das intervallum von g ins a?

Eine abgezogene kleine Sext, hinterläſſet eine groſſe Tertz. Z. E.

2:	1	
8:	5	Sexta min.
10:	8	
2)		
5:	4	Tertia major.

Ziehet man eine groſſe Sext von der Octav ab, ſo bleibet ihre Replique, die kleine Tertz übrig:

2:	1	
5:	3	Sexta maj.
6:	5	Tertia min.

Eine kleine Septime hinterläſſet ihre Replique, eine groſſe Secund:

2:	1	C : c	
9:	5	c : B	Septima min.
10:	9	B : c	Secunda maj.

Eine groſſe Septime, intervallum diſſonum abgezogen, hinterläſſet intervallum diſſonum ſibi homogeneum, nemlich eine kleine Secunde:

2:	1
15:	8
16:	15.

Keineswegeſ aber nur Sonum, wie Herr Mattheſon rechnet:

Denn Sonus iſt ja kein Intervallum, wie er ſelber ſagt. Wo bliebe z. E. auf dem

dem Monochordo die Diſtance oder intervallum zwiſchen D und E, wenn Secunda ab Octava ſubtracta nur Sextam hinterlaſſen ſolte? Hier heiſſets nicht: Zwey von achten bleibt ſechſe. So einfältig war Baryphonus nicht, daß er ein Intervall von dem andern auf ſolche weiſe abgezogen hätte.

§. 27.

Ich muß mich noch ein wenig bey dieſer Materie aufhalten, ob es wohl an dem bereits geſagten genug wäre ſenſum Baryphoni zu Tage zu legen. Die Diatoniſche Octav hat bekannter maſſen 8. Klänge und 7. Intervalla. Ein Sonus allein, iſt, wie bereits geſaget worden, kein Intervallum; denn ein *Intervallum* iſt *ein Raum zwiſchen zweyen Enden abgemeſſener Klänge, die einen gewiſſen Verhalt* (*rationem*) *mit einander haben.* So bald ich nun den einen Klang wegnehme, und einen andern pro termino inferiori ſetze, ſo bald habe ich von dem Raum, den die Octav einnimmt, etwas abgezogen. So bald nun z. E. von der Octav C c der untere Klang weggenommen wird, ſo bald iſt der nechſt folgende Klang D vorhanden, und das Intervallum ſo zwiſchen D und C war, nemlich Intervallum diſſonum, iſt abgezogen, und bleibt Intervallum diſſonum ſibi homogeneum n. Septima übrig. Wenn aber, da ſonus infimus Octavae weggenommen wird, der nechſt folgende, oder ein anderer, nicht auftritt, ſo iſt nur ſonus ſupremus Octavae noch vorhanden, welcher allein gar kein Intervallum ausmacht. Herr Mattheſon ſolte wohl was drum geben, wenn ſeine Noten-Subtraction nicht im Forſchenden *Orcheſtre* ſtünde. Allein ſie ſtehet da. Leider! Man muß es ihm zu gute halten. Groſſe Leute fehlen auch.

§. 28.

Will man aber dennoch die Demonſtration mit Noten vornehmen, ſo muß ſie ausſehen, wie Fig. 1. Tab. XIV. Ich ſetze dieſe Noten um derer willen bey, welche die Rational-Rechnung nicht verſtehen. Wer Luſt hat ſie zu lernen, der findet in Herrn Capellmeiſter Fuxens Gradibus ad Parnaſſum, wie auch in **Werckmeiſters** Hodego curioſo gnugſame Anleitung darzu. Es iſt nur zu beklagen, daß ſo wenige die Theorie der Muſic ſtudiren. Vielleicht thun es künfftig mehrere.

§. 29.

Ich weiß faſt nicht was ich von Herrn Mattheſons Rechnung ſo p. 633. und 634. im Forſchenden *Orcheſtre* ſtehet, ſagen ſoll. Hat derſelbe, wie man doch glauben ſolte, ſenſum Baryphoni begriffen, ſo will ich einen andern urtheilen laſſen, was von dem zu halten, der anderer leute Meynung mit allen Fleiß verkeh-

verkehret verdrehet, und wider beſſer Wiſſen und Gewiſſen fälſchlich auslegt? Hat Er aber ſenſum Baryphoni nicht begriffen, ſo muß man ſich höchlich wundern, wie doch ein ſolcher groſſer Muſicus theoretico-practicus in einer ſo leichten Sache, die nur ſubtractionem rationum vel intervallorum betrifft, ſich ſo gar ſehr hat verſtoſſen können. Ein anders iſt Subtractio vulgaris, die man Kindern lehret; ein anders aber Subtractio rationum, welche Baryphonus, als ein gelehrter Muſicus theoreticus, meynet

§. 30.

Was würde doch der ehrliche Baryphonus geſagt haben, wenn Er das Forſchende *Orcheſtre* hätte leſen ſollen? Ich glaube Er hätte Herrn Mattheſon ſeine eigene Worte, ſo Er aus dem Quinctiliano anführet, vorgehalten, die p. 602. im Orch. III. alſo lauten: „Man müſſe beſcheidentlich und vorſichtig von „den Leuten reden, damit man nicht, wie es den meiſten widerfähret, verdamme, „was man nicht verſtehet.

§. 31.

Es iſt merckwürdig, was Herr Mattheſon im Orch. III. p. 627. ſchreibet, wenn Er §. 36. alſo anfängt: „Der vierdte Beweißthum unſers Baryphoni „(daß die Quarta eine Conſonantia ſey) möchte einen warlich abſchrecken, wer „denſelben nur ſo obenhin betrachtete: *wie mir denn (ich geſtehe es gerne) „nicht gar wohl bey der Sache geworden, ſo daß ich ſchon anfieng die Hän- „de ſincken zu laſſen, und Monſieur Baryphon heimlich um Quartier zu bitten.* O hätte Er es gethan! Nun iſt nicht mehr Zeit, es heimlich zu thun, ſondern es wird öffentlich geſchehen müſſen, ſoll anders Baryphonus ſatisfaction erlangen.

§. 32.

Herr Mattheſon wird mich entſchuldiget halten, daß ich dieſes zur Ehren-Rettung des Baryphoni ſchreibe; denn Er ſaget ja ſelbſten p. 603. im Orch. III. „*Irrthümer aufzudecken iſt lobenswürdiger, als ſolche zu bemänteln, in- „ſonderheit bey Wiſſenſchafften.* Ingleichen in Seinem *Vollkommenen Ca- „pellmeiſter* P. II. C. III. §. 31. *In wiſſenſchafftlichen Dingen muß man „der Wahrheit nicht ſchonen.* Er bedencke auch, was Er im Orch. III. ad Lectorem §. XXIII. geſchrieben, da es alſo lautet: „Habe ich geirret, wolle „man mich deſſen freundlich erinnern, und bedencken, es ſey in dieſer Welt nie- „mand vollkommen. Wenn Sein Verfahren gegen Baryphonum nur nicht et- wa, wie es das Anſehen gar ſtarck gewinnet, ein vorſetzliches Verkehren und Verdrehen ſeiner Meynung iſt, denn ich kan faſt nicht glauben, daß Er Baryphoni

phoni Sinn nicht ſolte verſtanden haben. Es ſey nun wie ihm ſey! Was ich hier geſchrieben, das habe ich bloß aus Liebe zur Muſic, zur Wahrheit, und gegen meinen Nechſten, worunter ſonderlich der ehrliche Schul-*Muſicus Baryphonus* mit zu rechnen, zumahl da Er ſich als ein Todter nicht verantworten kan, geſchrieben, und unterwerffe es dem gerechten und unpartheyiſchen Urtheil aller gelehrten *Muſicorum*; getraue mir es auch ſo wohl gegen GOtt, den hoͤchſten Liebhaber der Wahrheit, als gegen die gantze muſicaliſche Welt wohl zu verantworten.

§. 33.

Es moͤchte nunmehro Zeit ſeyn, dieſes erſte Capitel zu beſchlieſſen. Es bleibet demnach darbey, was Baryphonus ſchreibt: *Intervallum à Diapaſon ſubductum relinquit intervallum ſibi homogeneum, quod vel conſonum, ſi ſubductum fuerit conſonum; vel diſſonum, ſi diſſonum.* (*) Was aber vor ein Unterſchied zwiſchen dieſen Intervallis ſey, wird kuͤnftig hin des mehrern erhellen.

§. 34.

Meine Meynung von Con- und Diſſonantien iſt dieſe: *Octava* (Uniſonum unausgeſchloſſen) *Quinta* und *Tertia major* ſind *Conſonantiae per ſe* oder *abſolutae*; Denn die Natur gibt ſie alle auf einmahl durch das Anſchlagen einer eintzigen etwas tief klingenden Saite. Sie gruͤnden ſich auch alle vier auf die *Monadem*, als:

1 : 1		*Uniſonus.*
1 : 2		*Octava.*
1 : 3		*Quinta Secundo compoſita.*
1 : 5		*Tertia major tert. compoſ.*

Sie ſind auch mit einem ſchoͤnen Bande der in der Ordnung folgenden 5. erſtern Zahlen verbunden, nemlich 1 : 2 : 3 : 4 : 5. C c g c̄ ē, und zwar iſt die Octav doppelt zu hoͤren. Es iſt auch recht merckwuͤrdig, daß die wahren conſonirende Saͤtze, welche von denen beyden Haupt-*Triadibus* entſtehen, ſich entweder auf 1. oder 3. und 5. gruͤnden muͤſſen. Die 2. und 4. ſind ſchon in der 1. begriffen. Das ſind die Klaͤnge womit ſich das muntere Poſthorn hoͤren laͤſſet. Nechſt dieſen erſcheinet nicht unbillig *Tertia minor 5 : 6*, welche zwar von der Quarte mit ſchelen Augen angeſehen wird, allein, weil die herrſchende Quinte faſt ſo offt mit der kleinen als groſſen Tertz vermittelt wird (welches aber dem Vorrechte der groſſen Tertz keinesweges zum Nachtheil gereichet, maſſen

(*) Der geneigte Leſer beliebe die Baryphoniana im Orch. III. durchzuleſſen, ſo wird Er finden, daß man Urſach hat Baryphonum zu vertheidigen.

maſſen ſie allerdings weit ſchöner als die kleine) ſo muß ſichs die Quarte gefallen laſſen. Die durch die kleine Tertz vermittelte Quint, und die daher entſtehende Trias minus perfecta kan ſich zwar erſt in den Zahlen *10 : 12 : 15.* ſehen laſſen; dem ohngeachtet aber hat ſie doch die Helffte der Ton-Arten (Modorum) unter ihrer Bothmäßigkeit. Sie fängt heut zu Tag ein Stück mit an, und darff ſich auch an deſſen Ende mit hören laſſen; jedoch aber ſchnapt ſie gerne am Ende gantz kurtz ab, weil ſie ſich gleichſam ſchämet, daß ſie gegen die ſo prächtig und männlich klingende groſſe Tertz, nur weichlich und weibiſch klinget. Sie (Tertia minor) iſt alſo zwar etwas geringerer Condition als die Octav, Quint und groſſe Tertz, jedoch denen übrigen allen vorzuſetzen. Tertia major iſt gleichſam der Quintae Sohn, und Tertia minor der Quintae Tochter. Doch hat der Sohn ein groſſes Vorrecht vor der Tochter. Der curieuſe Leſer beſehe hiervon meine Geneal. alleg. intervallorum p. 6. & 7. Alle übrigen aber, worunter ſich die Quarta den Vorſitz nimmt, ſind *conſonantiae per accidens* oder *relativae*, dienen zur Abwechſelung und nöthigen Veränderung der Harmonie; haben auch keine ſo genaue Vereiniger mit der Monade, ſondern gründen ſich nur auf den Ternarium oder Quinarium 3. & 5. e g.

3 : 4	*Quarta.*
3 : 5	*Sexta major.*
5 : 8	*Sexta minor.*

mit allen ihren Compoſitis. Doch hat die kleine Sext vor der groſſen den Rang, weil ſie die Replique von der groſſen Tertz iſt. Was noch übrig iſt von Conſonantien, iſt noch geringerer Condition, jedoch von denen eigentlichen Diſſonantzen unterſchieden; wovon an ſeinem Orte ein mehrers. Vorietzo wende mich zum Quarten-Accord, in welchen wir die Quart als eine gute Conſonantz (*Conſonantiam relativam*) anzuſehen haben.

Das II. Capitel.

Vom Quarten-Accord ſo aus der Verſetzung der Triadis perfectae entſtehet.

§. 1.

WEnn Sonus ſupremus Triadis perfectae unten, infimus in die Mitte, und medius oben geſetzt wird, ſo entſtehet ein Quarten-Accord, welcher nebſt der Quart die groſſe Sext aufweiſet. Z. E:

6 :	g	Quinte.	5 :	e	Groſſe Sext.
5 :	e	Groſſe Tertz.	4 :	c	Quarte
4 :	c	Grund-Klang.	3 :	g	Grund-Klang.

§. 2.

Man ſolte meynen, dieſer Quarten-Accord müſte vollkommener ſeyn, als der Haupt-Accord, aus welchen er hergeleitet wird, weil ſeine Termini conſtitutivi 3 : 4 : 5 der Unität näher wären, als 4 : 5 : 6; allein es iſt oben bereits geſaget worden, was die Klänge, auf welche die Zahlen 1, 2, 4, 8 &c. fallen, vor einen Vorzug vor andern haben. Trias perfecta kan auch ſo ſtehen: 2:3:5, c g ē, ja gar 1:3:5, C g ē; aber der Quarten-Accord, ſo von ihr herſtammt, kan unter 3. keine Zahl aufweiſen. Das iſt nun die Urſach warum *Tertia major* 4 : 5 vollkommener iſt als *Quarta* 3 : 4; denn ſie kan ſich nicht nur in 4 : 5, ſondern auch in 2 : 5, ja in 1 : 5 ſehen laſſen, da hergegen die Quarte mit ihren *numeris radicalibus* nicht unter 3 : 4 kommen kan. Dieſe Anmerckung hat, ſo viel ich weiß, noch kein *Theoreticus* gemacht. Man dencke der Sache weiter nach, ſo wird man die Vollkommenheit oder den Vorzug dieſer oder jener *Conſonantiae* vor einer andern leicht finden. Je näher ein Ding ſeinem Urſprunge, je vollkommener iſt es; und je weiter es ſich von ſeinem Urſprunge entfernet, je unvollkommener und ſchlechter wird es.

§. 3.

Dieſer Quarten-Accord 3 : 4 : 5, verſiehet gar offt die Stelle ſeines Haupt- und des von ihm (dem Haupt-Accord) herkommenden Sexten-Accords, und findet ſich I.) auf der Final-Chorde, II.) auf der Quinta Modi, III.) auf der Secunda Modi. Z. E. kan Tab. XIV. Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7. betrachtet werden.

§. 4.

Was allhier in C dur von dieſen Quarten-Accord geſaget worden, das gilt, wie leicht zu ermeſſen, in allen noch übrigen Dur-Tonen, ja auch in denen Moll-Tonen, wie im nechſt folgenden Capitel zu erſehen.

§. 5.

Solche Accorde auf dem Clavier leicht zu finden, dienet zum Vortheil, daß man ſich einbilde: Die Baß-Note ſtehe eine Quint tiefer oder Quart höher, und verlange einen Haupt-Accord.

Das

Das III. Capitel.

Vom Quarten-Accord, ſo aus der Verſetzung der Triadis minus perfectae entſpringet.

§. 1.

Durch die andere Verſetzung der Triadis minus perfectae entſtehet ein Quarten-Accord, ſo nebſt der Quart die kleine Sext bey ſich hat. Z. E.

15:	e	Quint.	24:	c	Kleine Sext.
12:	c	Kleine Tertz.	20:	a	Quarte.
10:	a	Grund-Ton.	15:	e	Grund-Ton.

§. 2.

Mit denen Verſetzungen der Triadis minus perfectae kan man nicht tiefer kommen, als auf die Zahl 5; z. E:

5 : 12 : 15, oder 5 : 6 : 15.

Woraus zu erſehen, wie weit vollkommener Trias perfecta ſey, als Trias minus perfecta; denn die erſte gründet ſich auf 1, die andere aber kommt nicht tiefer als auf 5. Dieſe Anmerckung hätte zwar in die Lehre vom Haupt-Accord gehöret, jedoch wird ſie auch hier nicht zu ſpäte kommen. Meine Leſer werden mir verzeihen. Es iſt beſſer nachgeholet, als gar auſſen gelaſſen.

§. 3.

Dieſer Quarten-Accord mit der kleinen Sext findet ſich ebenfalls, wie im Dur-Ton, *I.*) auf der *Chorda finali*, *II.*) auf der *Quinta Modi*, *III.*) auf der *Secunda Modi*, und verſiehet gar offt entweder die Stelle des Haupt- oder des Sexten-Accords. Z. E. ſiehe Tab. XIV. Fig. 8. 9. 10. 11. 12.

§. 4.

Merckwürdig iſt, daß in ſehr vielen Stücken unſere conſonirende Quarte, weil ſie am Ende in der letzten Syzygia nicht ſtehen kan, ſich auf der penultima zu guter letzt noch einmahl hören läßt, welches ſonderlich im alten Modo Phrygio und Mixolydio geſchehen, als welche mit ihr den Schluß durch eine fallende Quart oder ſteigende Quint gemacht haben. Z. E. ſiehe Tab. XV. Fig. 1.

Das IV. Capitel.

Vom Quarten-Accord, ſo aus der Verſetzung der Triadis def. herkömmt.

§. 1.

Der Quarten-Accord, welcher von der ſo genanten Triade deficiente herkömmt, führet eine gröſſere Quart (Quartam ſuperfluam) und groſſe Sext. Seine und ſeines Haupt-Accords Radical-Zahlen zeigen ſich alſo:

64:	f	Kleine Quint.	109:	Groſſe Sext.
54:	d	Kleine Tertz.	90:	Gröſſere Quart.
45:	h	Grund-Ton.	64:	Grund-Ton.

§. 2.

Wenn man Quintam imperfectam in ſolchen Terminis nehmen wolte, wie ſie die Natur auf der Trompete giebt, nemlich in ratione 5 : 7; e : b; ſo könte ſich die Trias deficiens, und folglich auch ihre Verſetzungen in ziemlich kleinen Zahlen ſehen laſſen, nemlich:

7 :	b	10 :	e	12 :	g
6 :	g	7 :	b	10 :	e
5 :	e	6 :	g	7 :	b

Da wäre der unfruchtbar geſcholtene Septenarius die Baſis von unſern vorhabenden Quarten-Accord: Allein es wäre was neues, und würde eben darum ohne Widerſpruch nicht angenommen werden. Herr Capellmeiſter Mattheſon hat gemeynet: Das $\overline{b}$ auf der Trompet verhielte ſich gegen das vorhergehende $\overline{g}$ wie 5 : 6. Allein es iſt zu wiſſen, daß die Tertz $\overline{g}$ $\overline{b}$ auf der Trompet um die Ration 35 : 36 kleiner iſt, als die vorhergehende $\overline{e}$: $\overline{g}$, und ſich verhält wie 6 : 7. Die Natur macht keinen Sprung; ſie ſtehet auch nicht ſtille. Item: Die Klänge $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{f}}$ verhalten ſich auf der Trompet nicht wie 15 : 16 oder $\overline{\overline{h}}$ $\overline{\overline{\overline{c}}}$, ſondern wie 10 : 11, und ſind mehr $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{×f}}$ als $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{f}}$; Es wird aber dieſes ×f durch Kunſt und guten Anſatz der Trompeter auch als f gebraucht, doch ſelten vollkommen rein; natürlich aber iſts mehr ×f als f; Es iſt alſo zwiſchen dieſen f und ×f, welches nur die

Kunſt,

Kunſt, nicht aber die Natur macht, kein Semitonium minus 24 : 25 zu ſuchen. Die Natur macht keine ſolche Sprünge. Sie ſtehet bey 5 : 6 nicht ſtille, und wiederhohlet die reine Tertiam min. nicht; ſpringet von 10 nicht auf 15, vielweniger auf 24, und hernach von 25 wieder zurück auf 12, wie im Kern und Vollk. Capellmeiſter, und aus dieſem in M. Mizlers Tab. VI. ad Tom. I. Biblioth. muſ. Part. VI. pertin. ſtehet, ſondern gehet gerade fort, wie in meiner Geneal. alleg. iſt gezeiget worden, und allhier wiederholet wird:

C	c	g	c	e	g	b	c	d	e	×f	g	a	b	h	c.
1 :	2 :	3 :	4 :	5 :	6 :	7 :	8 :	9 :	10 :	11 :	12 :	13 :	14 :	15 :	16.

Die Töne nun, die auf 7. 11. 13. und 14. fallen, bedürffen einer ſtarcken Temperatur. Hier möchte man nicht unbillig fragen: Wo iſt die Zärtlichkeit muſicaliſcher Ohren? Ey wie fein ſind die Rationes der Klänge der Trompet in ihr völliges Licht geſetzet worden. Es iſt ſchade, daß die Herren Trompeter die Lehr-reiche Theorie ihres Inſtruments nicht ſtudiren, ſie würden alsdenn gewißlich Herrn Mattheſon in die Schule führen. Wer weiß was mit der Zeit geſchicht.

§. 3

Hier wird vielleicht mancher dencken: Etwa bekommt die Quarta ſuperflua auch die Ehre unter die Conſonanzen gerechnet zu werden. Herr Mattheſon hat zum wenigſten, wie das Forſch. *Orcheſtre* p. 486. §. 28. und der Vollk. Capellm. P. III. C. III. §. 9. bezeuget, geglaubet, daß ſo wohl die Quarta ſuperflua als Diminuta, weil Er ja ſelbſt die perfectam zur Diſſonantz machen will, ohne eines Menſchen Gegen-Rede Diſſonanzen ſeyn, heiſſen und bleiben müſſen. Denn ſo heiſſet es im Capellmeiſter I. C. „Es iſt noch wohl keinem
„Menſchen in den Sinn gekommen, aus der groſſen Quart, aus dem Tritono,
„eine Conſonanz zu machen; obgleich alle Bücher vom Wohlklange der vermeyn-
„ten ächten Quarten voll ſind; ſondern die groſſe iſt und bleibt ſo wohl eine Diſ-
„ſonanz, als die richtige Quart, ſo daß die Vergröſſerung ſie nicht aus ihrer Ge-
„ſchlechts-Art vertreiben kan. Und §. 10. „Aus dieſen Gründen iſt leicht zu
„ſchlieſſen, daß der Abgang oder Ueberſchuß an der mathematiſchen Gröſſe eines
„Intervalls nur einen zufälligen, obgleich beträchtlichen Unterſchied machen; die
„Natur deſſelben oder das eigentliche Weſen aber darum nicht gänzlich ändern
„möge. Recht ſo! Das iſt recht gut vor uns geſprochen. Iſt die eigentliche und vollkommene Quarte 3 : 4 eine Conſonantz, wie *Baryphonus* bündig erwieſen; ſo muß die vergröſſerte oder verkleinerte Quart, ſo wenig als die *Quinta imperfecta* und *ſuperflua* aus der Conſonanzen Claſſe ausgeſchloſſen wer-

den, denn die gröſſere Quart, der Triton, iſt die Replique von der kleinern, und die kleinere Quart (*Diminuta*) iſt die Replique von der gröſſern Quint. Nun erkennet Herr *Mattheſon* ſo wohl die kleinere als gröſſere Quinte vor Conſonantzen; derowegen werden ihre Repliquen ſo wenig als die Repliquen der vollkommenen Quinten und Tertzen, nemlich die Quarten und Sexten, davon ausgeſchloſſen werden können. Was einer Conſonantz billig iſt, das iſt der andern recht.

§. 4.

Laſſet uns doch die Rationes Herrn Mattheſons, daß Hemidiapente, die kleinere Quint, eine Conſonantia ſey, wie ſie im Orch. III. p. 773. usqv. 781 ſtehen, ein wenig beleuchten, ſo werden wir finden daß ſie alle 4. den Stich nicht halten, und Hemidiapente ihrentwegen gewiß keinen Conſonanzen-Rang haben würde, wenn keine andere Ration vorhanden wäre. Die erſte Ration lautet Orch. III. p. 774. alſo: „Weil Hemidiapente gar nicht præpariret werden, noch einer von ihren Terminis vorher liegen darff, wie bey Diſſonantiis „erfordert wird. Hierauf dienet zur Antwort: Daß Hemidiapente nicht præpariret werden, noch einer von ihren Terminis vorher liegen darff, das machte ſie ſo wenig zur Conſonantz, als die anſchlagende und ungebundene kleine Septime beym Haupt-Accord eine kan genennet werden. Z. E. ſ. Tab. XV. F. 2. Man beſehe die kleine General-Baß-Schule p. 205. Denn eine ſolche Septime hat gleiches Recht, und die Hemidiapente bekömmt es von ihr, weil ſie aus der Verſetzung ihres Satzes entſpringet, welches die Sext ſo eine ſolche Hemidiapente bey ſich führet bezeuget. Z. E. ſ. Tab. XV. F. 3.

§. 5.

Die II. vermeynte Ration lautet alſo: „Weil die Hemidiapente andere „Diſſonantien, inſonderheit aber die Quartam & Septimam præpariret, wel„ches ein Proprium Conſonantiarum iſt. Z. E. ſ. Tab. XV. Fig. 4. ſo Orch. III. p. 776. und 777. ſtehet. Hierauf iſt zu wiſſen: Daß dieſe Hemidiapente, ſo die Quart und Septime präpariren ſoll, in dieſem Fall auch ſchon eine Diſſonantz geweſen, und von der Sext die ſie bey ſich führet, darzu gemacht worden, weil ſie, wie im vorhergehenden §. geſagt worden, von dem Satz der ungebundenen Septime herſtammet, und dieſe Septime das Recht, andere Diſſonantzen zu präpariren, eher als die Hemidiapente gehabt hat. Z. E. ſiehe Tab. XV. Fig. 5. Da ſehen wir, daß an ſtatt der Hemidiapente auch die Septime die gebundene Quarte präpariren kan, deßwegen aber iſt hoc loco eine ſo wenig als die andere eine Conſonantz. Das nechſt drauf folgende Exempel iſt nichts anders

als

als eine Verwechſelung eines diſſonirenden Satzes mit einem andern vor der Reſolution. Das dritte Exempel iſt eben der Art, nemlich eine Verwechſelung der mit der vergröſſerten Sext diſſonirenden Semidiapente, mit der Septima diminuta vor ihrer Reſolution. Z. E. *Zweyerley Verſetzung eines diſſonirenden Satzes in einen andern* ſ. Tab. XV. Fig. 6. Ein diſſonirender Satz wird durch die Verſetzung ſo wenig conſonirend, als ein conſonirender Satz durch die Verſetzung diſſonirend werden kan.

§. 6.

Die III. Mattheſoniſche Ration iſt dieſe: Weil ſich alle 3. Diſſonantiae per Hemidiapente reſolviren lieſſe, welches ſehr merckwürdig wäre. z. E. ſiehe T. XV. F. 7. 1) 2) 3) aus Orch. III. p. 778. und 779. Hierbey iſt zu erinnern, I.) daß die Quart im andern Satze in keine Betrachtung komme, denn ſie iſt nur die Mittelſtimme von der Secund, welche eigentlich gegen den Baß diſſoniret; da ſchreibet man keine 4, ſondern 2 über den Baß, alsdenn wird die 4. und 6. oder 5 mit darunter verſtanden. II.) Daß die Hemidiapente keine Diſſonanz gar, ſondern nur zum Theil reſolvire. Sie verlängert vielmehr allhier den Mißlaut, und gehet durch einen weniger diſſonirenden Satz in einen völlig harmonirenden, gleichwie bey der Reſolution der gebundenen Quart oder Quint ſich noch eine Septime in tranſitu meldet. Z. E. ſiehe Tab. XV. Fig. 8. Oder wenn eine None ihren Mißlaut durch eine in tranſitu ſtehende Septime erträglicher macht, und ihre Reſolution befördert, deßwegen aber wird die Septime keine Conſonanz. Z. E. ſiehe Tab. XV. Fig. 9.

§. 7.

Die IV. Ration: „Daß Hemidiapente in Melodia, wo ihre termini ſucceſſive vorkommen, ſowohl aſcendendo, als deſcendendo gar fein lautend befunden werde, nach denen Exempeln T. XV. F. 10. will vollends gar nichts beweiſen, denn ſolcher Feinlaut der Hemidiapente in Melodia iſt auch der Septimae nicht abzuſprechen. Man betrachte folgende Septimen-Sprünge! Sie werden ja ſo fein lauten, als die Hemidiapenten-Sprünge. S. Tab. XV. Fig. 11. In welchem Exempel die Hemidiapente allemahl darbey iſt, aber auch allhier als eine Diſſonanz ihre Reſolution verlanget.

§. 8.

Alſo hätten dieſe 4. vermeynte Rationes nichts bewieſen; denn ſo offt die Hemidiapente eine Sext bey ſich hat, wie in allen angeführten Mattheſoniſchen Exempeln ſolche ſtatt findet, ſo iſt ſie als eine zu reſolviren ſchuldige Diſſonanz

nantz anzuſehen; gleichwie auch ihre Replique, die gröſſere Quart, welche ſich bey der dritten Verſetzung eines ſolchen Septimen-Satzes findet. Z. E. ſiehe Tab. XVI. Fig. 1.

§. 9.

Wir müſſen derohalben eine andere und bündigere Urſache angeben, daß die kleinere Quint eine Conſonantia ſey, ſoll anders ihre Replique der Triton Theil an ſolchen Range nehmen; und darbey anzeigen, wie und wenn ſie es ſey. Nun iſt dieſes zwar ſchon Parte I. bey der Lehre vom Haupt-Accord geſchehen, mag aber um der Deutlichkeit willen allhier wiederhohlet werden:

Soll *Hemidiapente*, *Quinta imperfecta* oder die kleinere Quint, wie wir ſie nennen wollen, als eine Conſonantz erkannt werden, ſo muß ſie *1.)* keine Sext weder über ſich, noch unter ſich, ſondern die Tertz und Octav bey ſich haben, und ſich wie *Quinta perfecta* frey und ungebunden aufführen; denn die Sext würde mit ihr eine Secund oder Septime ausmachen, und verurſachen, daß man ſie als eine Diſſonantz tractiren würde. 2.) Muß ſie ſich im Dur-Ton nur auf der *Septima Modi*, und im Moll-Ton auf der *Secunda Modi* allemahl antreffen laſſen. Z. E. ſiehe Tab. XVI. F. 2. & 3. auf ſolche Weiſe wird ihre Trias als ein Haupt-Accord tractirt, welcher ſich NB. eben ſo wohl in den Sexten- und Quarten-Accord verſetzen läßt. Das iſt die eintzige und gnugſame Urſache. Wenn man zu Behauptung einer Sache ſo viel Urſachen anführet, ſo macht man ſie verdächtig. Die Wahrheit braucht gar nicht viel *Rationes*.

§. 10.

Forſchen wir etwas genauer nach dem Grunde: Warum die kleinere Quint unter die Conſonantzen zu rechnen; ſo werden wir den Grund und Urſach in der nahen Anverwandtſchafft die z. E. h f, als die erſte Species einer kleinern Quint mit dem Grund-Ton C hat, antreffen. Wenn man z. E.

C.

zur Monade und Grund-Klange ſtellet, ſo führet dieſes C von Natur, vermöge der von GOtt in den Klang eingepflantzten Harmonie, nebſt der Octav, die Quint und groſſe Tertz, wie aufmerckſamen Muſicis bekannt, ſchon bey ſich, und alſo bekommen wir 2. andere Klänge, nemlich g und e und mit denenſelben Triadem harmonicam perfectam

C E G

mit ihrer Octav.

Dieſe

Dieſe 3. Haupt- und Grund-Klänge nehmen nun eine Quint, als die nechſte und vollkommenſte Conſonantz nach der Octav, entweder über ſich, oder unter ſich, oder (was den mittlern betrifft) über ſich und unter ſich an. Z. E:

(g)	h	d
C	E	G
f	a	(c)

Und alsdenn entſtehen aus einer Triade perfecta *c e g*, zwey andere *g b d* und *f a c*.

Setzen wir dieſe Klänge Stuffen-weiſe, ſo erhalten wir die natürliche, ſo genannte diatoniſche Klang-Folge: *c d e f g a b (c)*.

Dieſe ſieben oder acht Klänge (denn der achte iſt nur eine verjüngte Wiederholung des erſtern) machen nun gleich auch 3. Triades minus perfectas unter ſich aus, und wir dürffen nur A in die Mitten ſetzen, ſo finden wir ſo bald auch die übrigen beyden, eine drüber und eine drunter. Z. E.

(e)	g	h
A	C	E
d	f	(a)

Da nun unter dieſen ſieben Klängen die 6. erſtern zum Grunde einer Triadis ſtehen, nemlich:

5.	g	a	h	c	d	e
3.	e	f	g	a	h	c
1.	c	d	e	f	g	a
	1	2	3	4	5	6

ſo verlanget der ſiebende nicht unbillig auch der Grund einer Triadis zu ſeyn; findet aber an dem f keine ſolche groſſe und vollkommene, ſondern eine kleinere und weniger vollkommene Quint, welche das d zur Vermittelung und zur Terz erlanget, und dieſe ſiebende Triadem alſo darſtellet

h d f

Weil es nun die ſiebende Trias iſt, welche von der Monade und Grund-Klange C herſtammet, ſo dürffen wir uns nicht wundern, daß ſie ſich von denen übrigen allen unterſcheidet. Septenarius omnium rerum fere nodus eſt. Da ſehen wir, daß die Natur die ſiebende Quint nicht ſo vollkommen haben will als die erſtern ſechſe. Die ſiebende Trias iſt nichts anders als eine Einleitung in die erſte, nemlich in ihren Urſprung, und zwar durch die der erſten am nechſten verwandte, welche im C dur,

G dur iſt; wie aus unſern Exempel, welches wir im erſten Theil durch alle Tone transponiret haben, und hier billig beygefüget wird, zu erſehen iſt. Siehe Tab. XVI. Fig. 4. O! was werden vor Geheimniſſe in der Harmonie ſtecken, die uns in jenem Leben erſt werden offenbar werden!

§. 11.

Herr Mattheſon hat den Gebrauch dieſer, unter die Conſonanzen gezehlten, kleinern Quint, in der kleinen General-Baß-Schule p. 181. l. 1. & 2. auch zu lehren geſucht; allein jene Quinten leiden, ja erfordern alle die Sext neben und unter ſich, und ſind von denen folgenden nicht um ein Haar unterſchieden. Wie nachdrücklich lautet nicht die Octav bey dem angeführten Exempel! Die Quint muß ſich gewiß mit der Sext abgefunden haben, daß ſie, die 6, ſo ſtille dabey ſchweigt, und ihr Recht der Octav überläſſet. Ich muß das Exempel beyfügen, damit geübte Kenner urtheilen können, ob nicht etwa ein heimliches Verſtändniß vorgegangen, daß die Sext ſo ſtille dabey iſt: Herrn Mattheſons Accord der kleinen Quint ohne Sext ſiehe Tab. XVI. Fig. 5. Ihr Herren General-Baßiſten, nehmt euch in acht, und greiffet hier ja keine Sext! Hier iſt das doppelte *Mi* zu Hauſe. Laſſet uns die Octav von dieſen Quinten wegthun, und die Sext davor greiffen! Was gilts, es wird artiger klingen! Siehe Tab. XVI. Fig. 6.

§. 12.

Wenn die kleinere Quint, Quinta imperfecta, eine Conſonantia iſt, wie ſie es denn an ihrem gehörigen Orte und bey ihrer Compagnie iſt; was iſt denn ihre Replique, die gröſſere Quart, Quarta ſuperflua? Hier kommt uns der tapffere Baryphonus mit ſeinem, mit Herrn Mattheſon ſo genannten, groſſen Weber-Baum, als ein unerſchrockener Held in dieſem Feder-Kriege, zu Hülffe. Wie lautet ſein unumſtößliches Argument? *Si Quarta ſuperflua diſſonantiis eſſet annumeranda, à Diapaſon ſubtracta relinquat intervallum diſſonum neceſſe eſt &c. Atqui quarta ſuperflua relinquit intervallum conſonum, n. Quintam imperfectam: Ergo Quarta ſuperflua diſſonantiis non eſt annumeranda.*

§. 13.

Die Quarten ſind umgekehrte Quinten, gleichwie die Sexten umgekehrte Tertzen ſind. (*) Alle Quinten, perfecta, imperfecta & ſuperflua ſind Conſonantzen, oder werden doch als ſolche tractiret. Wie wäre es nun, wenn man Herrn Mattheſon mit ſeinem eigenen Knebel-Spieß eines verſetzte? Wie ſagen die Herren Logici? Praedicatum quod uni ſubjectorum minus competit, ei nihilo-

minus

(*) vid. Orch. III. p. 561.

minus revera competit. Fiat applicatio ad quartas. Praedicatum conſonantiae quartis minus competit; attamen illis revera competit (*) Ein verkehrter Menſch, oder einer der auf dem Kopffe ſtehet; Ein gebrechlicher Menſch, ein dicker oder magerer Menſch, iſt auch ein Menſch. Der dicke Büſterich die Quinta ſuperflua; die ſchwülſtige Quarta ſuperflua; die magere Quinta imperf. und die dürre Quarta diminuta ſind nach ihrer Art und Gebrauch alle Conſonantzen, werden zum wenigſten alſo behandelt; aber ſie ſind freylich ſo ſchön nicht als Quinta perfecta und ihre Replique die Quarta perfecta. Es iſt mit den Sexten eben ſo beſchaffen. Die Sexta ſuperflua, welche eine umgekehrte Tertia diminuta iſt, beſitzet freylich die Schönheit nicht, die Sexta minor & major beſitzen. Wie ſchielet ſie einen nicht an! Wie ſchlägt nicht Tertia diminuta den Kopff nieder! Hergegen, wie freundlich lachen einen Tertia major und Sexta minor an! Wie kläglich ſiehet nicht Tertia minor aus! Wie großmüthig hergegen Quinta perfecta! Wie beſtürtzt tritt nicht Sexta major mit der Tertia min. einher!

§. 14.

Soll die Quinta imperfecta eine Conſonantia ſeyn, wie ſie denn Herr Mattheſon davor erkennet; ſo muß ihre Replique, die Quarta ſuperflua, wenn ſie aus der Verſetzung der Triadis deficientis (wie wir ſie nennen) entſtehet, und NB. die Secund nicht bey ſich hat, von ſolchen Vorzug vor andern Diſſonantzen, die je und allezeit diſſoniren, allerdings Theil nehmen, oder aber die Trias deficiens, ingleichen der von ihr herkommende Sexten-Accord d f h nicht unter die conſonirende Sätze gehören.

§. 15.

Man höre, und urtheile einmahl, ob die gröſſere Quart, wenn ſie die groſſe Sext und Octav bey ſich hat, von derjenigen, welche ſich zur Secund, oder Tertz, geſellet, nicht gewaltig unterſchieden ſey? Vide Tab. XVI. Fig. 7. num. 1) 2) In dem erſten Exempel ſiehet und höret man wohl, daß die gröſſere Quart keine Secund bey ſich leidet, wohl aber in dem andern, allwo ſie auch, weil ſie ſich zur Parthey der diſſonirenden Secund geſchlagen, als ein diſſonirender Triton angeſehen wird.

§. 16.

Aus dieſen Exempeln iſt zu erſehen, daß unſere umgekehrte Hemidiapente, oder gröſſere Quart, ihren Sitz und Stelle im Dur-Ton auf der Quarta Modi, und im Moll-Ton auf der Sexta Modi habe. Da iſt ſie anzutreffen, und ſonſt nirgend; da hergegen der eigentliche diſſonirende Triton, welcher eine Replique von einer diſſonirenden kleinern Quint iſt, im Moll-Ton auch auf der Tertia und Quarta Modi Sitz und Stelle hat, und keine Octav,

G 2 ſondern

(*) vid. Orch. III. p. 490. & 491. allwo im erſten und dritten Zeile vor illæ, illi zu leſen.

ſondern die Secund, oder eine gebundene Tertz bey ſich führet. Z. E. ſiehe Tab. XVI. Fig. 8. Läſſet ſich aber unſere gröſſere Quart alſo ſehen, wie Tab. XVI. F. 9. zeiget: So ſiehet man wohl, daß ihre beyden Enden ſich frey und ungebunden aufführen, wie andere Conſonantzen auch thun.

§. 17.

Ich beſchlieſſe demnach dieſes Capitel, und ſage noch einmahl: Iſt die ſo genannte *Trias deficiens* mit unter die conſonirenden Sätze zu rechnen, wie ſolches Herr Mattheſon nicht leugnet; ſo ſind die von ihr herkommende Sexten- und Quarten-Accorde nicht davon auszuſchlieſen. So bald aber die Quarte, ſie ſey nun perfecta oder ſuperflua, ſich bey der Secunde finden läſſet, wie ſie es denn alle beyde gar vielfältig thun, ſo ſind ſie mit ſamt ihrer Sext, die ſich in ſolchen Fall auch zur diſſonirenden Parthey ſchlägt, als Diſſonantzen anzuſehen und zu behandeln. Ingleichen: Wenn die Quint der Quart zu nahe kömmt, und mit ihr eine Secund oder Septime ausmacht, ſo gehet es der Quarte nicht beſſer als der Quinte, welche ſo wohl als die Quarte zur Reſolution genöthiget wird, wenn ihr die Sext zu Leibe gehet. Da wird ſie aber nur zufälliger Weiſe als eine Diſſonantz behandelt.

§. 18.

Kein conſonirender Satz wird durch die Verwechſelung oder Verſetzung ſeiner Theile zu einem diſſonirenden, ob er wohl weniger conſonirend werden kan; wie es denn geſchicht, wenn aus dem Haupt-Accord ein Sexten- oder Quarten-Accord wird. Alſo auch im Gegentheil: Kein diſſonirender Satz wird durch die Verwechſelung ſeiner Theile zu einem conſonirenden, ob er wohl weniger diſſonirend werden kan, wie bey den Secunden geſchicht, wenn ſie durch die Verkehrung Septimen werden. Eine Conſonantz wird zwar weniger conſonirend, wenn man ſie umkehrt, aber niemahls gäntzlich diſſonirend.

Prædicatum conſonantiae quartis & ſextis quidem minus competit quam quintis & tertiis: attamen ilis nihillominus revera competit.

Das V. Capitel.

Vom Quarten-Accord ſo aus der Verſetzung der Triadis ſuperfluae herkommt.

§. 1. Die

§. 1.

Dieſer Quarten-Accord weiſet Quartam diminutam, als die Replique von der Quinta ſuperflua, nebſt der Sexta min. auf. Seine Radical-Zahlen ergeben ſich aus der Triade woraus er entſpringt, nemlich:

75 :	♯ g	Gröſſere Quint.	150 :	Kleine Sext.
60 :	e	Groſſe Tertz.	120 :	Kleinere Quart.
48 :	c	Grund-Ton.	75 :	Grund-Ton.

§. 2.

Es iſt Trias ſuperflua ſehr herbe, derowegen iſt es kein Wunder, wenn der Sexten- und Quarten-Accord, welche aus ihrer Verſetzung entſtehen, faſt noch herber ſind. An meinem Theil würde mich nicht erkühnet haben, weder dieſe Triadem, noch ihre Verſetzungen unter die Conſonantzen-Claſſe zu ſetzen, wenn es nicht groſſe Meiſter in der Muſic vor mir gethan hätten. Denn gewiß: Eine kleine Septime klinget bey der *Triade perfecta* weit ſchöner, als eine *Quinta ſuperflua*, ob ſie ſchon die groſſe Tertz bey ſich hat. (*) Das beſte bey dieſer herben Harmonie (wenn man ſo reden darff) iſt, daß ſie wenig vorkömmt. Der Dur-Ton hat nichts mit ihr zu ſchaffen, und im Moll-Ton kömmt ſie auch nicht eher vor, biß es an ein ſterben, verzweifeln, martern u. d. g. gehet, da thut die Trias ſuperflua mit ihren beyden Verſetzungen gute Dienſte.

§. 3.

Unſere Quarta diminuta iſt alſo die Replique von der Quinta ſuperflua. Wenn nun dieſe Sitz und Stimme auf der Conſonantzen-Banck bekömmt, ſo muß ihr Abgeſandter, welcher ihre Stelle vertritt, nemlich Quarta diminuta an dieſer Ehre Theil haben. A propos! Quarten und Sexten ſind der Quinten und Tertzen Abgeſandten; vertreten jener ihre Stelle, und müſſen dahero faſt eben ſo hoch reſpectiret werden als ihre Principalen: Ich hoffe man wird mit dieſer Vergleichung zu frieden ſeyn. Wie ſtehet nun unſere kleinere Quart ihrem Amt und Ambaſſade für? Folgende Exempel werdens uns ſagen. Sie ſtehen Tab. XVI. Fig. 10, 11.

§. 4.

Man ſiehet alſo aus dieſen beyden Exempeln, daß *Quarta diminuta* ihr *Logis* in der *Septima majori Modi minoris*, neben der Final-Chorde des Moll-Tons hat. Sie bittet um Frieden, und ziehet ſehr gelinde Saiten auf. Wenn man ſinget: Ich hab mein Sach GOtt heimgeſtellt, ſo iſt ſie bey der Hand, und gibt der Melodie dieſes Liedes einen beweglichen Nachdruck. Sie iſt alſo ſo wohl in der Melodie als in der Harmonie zu finden.

(*) Z. E: c e g b. klinget weit beſſer als c e ♯g e

§. 5.

Das wird nun freylich manchem nicht in Kopff wollen, daß man nicht nur Quartam perfectam, ſondern auch ſo gar ſuperfluam und diminutam unter die Conſonantzen-Claſſe bringet. Allein, man laſſe ſich dienen: Es iſt ein groſſer Unterſchied unter denen conſonirenden Sätzen. Die *Trias perfecta* hat allerdings einen groſſen Vorzug mit ihrem ſo vortreflich conſonirenden Triuniſono, maſſen ſie ſich auf einer eintzigen etwas langen Saite, oder etwas engen Orgel-Pfeiffe, ja ſo gar auf dem Poſthorn hören läßt. Die *Trias minus perfecta* iſt ſchon weniger conſonirend, weswegen die Alten gar keinen Schluß mit ihr machen, ja nicht einmahl mit ihr anfangen wolten. Es iſt auch kein Wunder, denn ſie kommt mit ihrer Baſi nicht tiefer als auf die Zahl 5, iſt dahero vom Urſprunge aller Harmonie, nemlich der Unität, um ein ziemliches entfernet. Es läßt ſich auch in Wahrheit nicht gut lange mit ihr aushalten, und thut man wohl, wenn man am Ende eines Stücks kurtz mit ihr abſchnapt. *Trias deficiens*, wie ſie Herr Capellmeiſter Stöltzel benennet, zeiget mit ihrem Namen ſchon an, daß ſie noch weit mehr zurücke ſtehen müſſe; darum komt ſie auch im Modo majori nach 6. Triadibus, nemlich 3. perfectis und 3. minus perfectis als die ſiebende, *NB*. nur ein eintziges mahl vor. Im aufſteigenden Moll-Ton ſcheinet ſie zwar nach h d f noch zweymahl vorzukommen, als: ✗f a c, und ✗g h d; allein, da iſt allemahl die Sext darbey, oder kan doch in vierſtimmiger Harmonie darbey ſeyn; darum ſind dieſe kleinern Quinten im A moll ✗f c, und ✗g d nicht als Conſonantzen, ſondern als Diſſonantzen anzuſehen. Z. E. ſtehet Fig. 1. Tab. XVII. Hergegen Fig. 2. Tab. XVII. kan ſich gantz frey und ungebunden, ohne Sext hören laſſen. Sie mag nun ſo herbe klingen als ſie will, ſo kan man ſie doch nicht entrathen, ſondern man muß ſie zur Verbindung derer übrigen 6. Triadum brauchen, will man anders der flieſſenden Melodie keine Gewalt anthun. Ach! wie offte muß nicht die groſſe Sext mit der kleinen Tertz herhalten? Wo kommt ſie aber anders her als von der Triade deficiente? Die *Trias ſuperflua* verliehret vollends faſt die conſonirende Art, und muß mit groſſer Behutſamkeit, und zwar unter achten, nemlich 3. perfectis, 3. minus perfectis, und einer deficiente, auch nur ein eintziges mahl, darzu nur allein im Moll-Ton gebraucht werden; Jedoch thut ſie bey Vorſtellung einer **Marter, Angſt, Verzweifelung**, u. dergl. ihre redliche Dienſte, ſo daß ſich Herr Mattheſon ebenfalls nicht entbrechen kan, ſie unter die conſonirenden Sätze zu ſtellen, indem Er in ſeiner **Kleinen General-Baß-Schule** p. 183. von ihr ſagt: „Der Grund „dieſes Accords beruhet auf die Harmonie und den vollkommenen Drey-Klange. Wie auch auf folgender Seite ſagt Er: „Er wolle noch nichts von einer eigent„lichen Diſſonantz gedacht haben; da Er doch allernechſt vorher den Accord der

Quin-

Quintae ſuperfluæ abgehandelt hatte. Und vorher hat Er ihre erſte Verſetzung unter den Sexten abgehandelt, ohne anzuzeigen, wo die kleine Sext mit der groſſen Tertz herkomme, da Er doch beſonders methodice zu ſchreiben und zu lehren vermeynet. Es iſt aber bey der Triade ſuperflua zu wiſſen: Daß man bey ihrer Quinta ſuperflua eben den Unterſchied machen müſſe, den man bey der Quinta imperfecta zu machen hat, wenn ſie anders ſoll vor eine Conſonantz erkannt werden. Sie iſt nemlich, ob ſie ſchon eine Tertz, und keine Secund bey ſich hat, nicht allemahl als Conſonanz zu betrachten, denn man kan auch eine Sext zugleich mit ihr anſchlagen, z. E. ſiehe Fig. 3. Tab. XVII. Der Grund von dieſem Satze iſt die über ſich reſolvirende Septima major. Siehe Fig. 4. Tab. XVII. Denn aus dieſer Septime wird durch die Verkehrung ihres Satzes eine Quinta ſuperflua. Es kommt aber aus dieſem diſſonirenden Satze durch die Verwechſelung ſeiner Theile kein conſonirender heraus, wie oben Cap. IV. §. 18. deutlich gezeiget worden. Soll demnach Quinta ſuperflua als Conſonantia paßiren, ſo muß keine Sext bey ihr ſtatt finden, ſonſt iſt ſie nicht anders, als eine Septima major bey der Triade minus perfecta anzuſehen, weil ſie aus der Verſetzung ihres, einer Reſolution nöthig habenden Satzes, entſpringet. Sie muß ſich vielmehr wie eine ungebundene Quinta perfecta oder imperfecta aufführen, die von keiner Sext zur Reſolution genöthiget wird, z. E. ſiehe Fig. 5. Tab. XVII. Mit der *Triade manca* iſt es in Anſehung der Harmonie noch ſchlimmer beſchaffen; Denn da macht die Tertia major, ſo Quintam imperfectam vermittelt, mit derſelben eine Tertiam mancam aus; und dennoch iſt kein anderer Grund anzuzeigen, wo Sexta ſuperflua herkömt, als von der Triade manca h ✕d f.

§. 6.

Gleichwie nun unter denen Triadibus ſelbſt ein 5. facher Unterſchied iſt, wenn anders nach dem Syſtemate Telemannico nicht noch mehrere Triades zu ſtatuiren ſind, z. E. wie im Fig. 6. Tab. XVII. Alſo iſt unter denen Sätzen derer von ihnen entſpringenden Sexten-Accorde noch ein gröſſerer, und folglich unter denen Sätzen, die aus der andern Verſetzung dererſelben entſtehen, abermahl ein noch mehrerer 5. facher Unterſchied; daß man alſo die Conſonanzen mit den Beywörtern *perfecta* und *imperfecta* nicht wohl behörig unterſcheiden kan. Dahero könte nicht ſchaden, wenn wir einen mehrern Unterſchied unter ihnen machten, und ſie z. E. Conſonantias primi, ſecundi, tertii &c. ordinis betittelten. Da käme nun in Betracht ihrer Verkehrung folgende Ordnung heraus, und ſie kämen ſo fein Paarweiſe aufgezogen, nemlich:

1.) Uni-

1.) *Uniſonus & Octava.*
2.) *Quinta perfecta & quarta perf.*
3.) *Tertia major & Sexta minor.*
4.) *Tertia minor & Sexta major.*
5.) *Quinta imperf. & Quarta ſuperfl.*
6.) *Quinta ſuperflua & Quarta dimin.*
7.) *Tertia manca & Sexta ſuperflua.*

§. 7.

Oder man könte auch folgende Ordnung unter ihnen machen:

I. Trias perfecta mit ihren beyden Verſetzungen, als:
1.) Der Accord der kleinen Sext mit der kleinen Tertz.
2.) Der Accord der reinen Quart mit der groſſen Sext.

II. Trias minus perfecta mit ihren beyden Verſetzungen, als:
1.) Der Accord der groſſen Sext mit der groſſen Tertz.
2.) Der Accord der reinen Quart mit der kleinen Sext.

III. Trias deficiens mit ihren beyden Verſetzungen, als:
1.) Der Accord mit der groſſen Sext mit der kleinen Tertz.
2.) Der Accord der gröſſern Quart mit der groſſen Sext.

IV. Trias ſuperflua mit ihren beyden Verſetzungen, als:
1.) Der Accord der kleinen Sext mit der groſſen Tertz.
2.) Der Accord der kleinern Quart mit der kleinen Sext.

V. Trias mànca mit ihren beyden Verſetzungen, als:
1.) Der Accord der kleinen Sext mit der kleineſten Tertz.
2.) Der Accord der gröſſern Quart mit der gröſſeſten Sext.

Von welchem Accord im folgenden Capitel noch etwas zu ſagen eyn ſwird.

§. 8.

Da hätten wir denn 5. Haupt-Eintheilungen, und 10. Neben-Eintheilungen, zuſammen 15. Durch ſolche Ordnung könte vielen unnöthigen Streite ab- und der Praxi mehr aufgeholffen werden; welche allerdings bey falſchen Principiis viel leidet, und offt zu kurtz kömmt; wie bisher mit der guten Quarte geſchehen, vor welcher ſich angehende Componiſten, wegen ihrer üblen Recommendation, faſt als wie vor einem Geſpenſte gefürchtet, und ſie als eine Conſonanz faſt gar nicht, oder doch ſehr ſparſam gebraucht haben, ausgenommen bey denen Cadenzen, allwo ihre Schönheit gar zu deutlich und mercklich in die Sinnen gefallen iſt.

Das

Das VI. Capitel.

Vom Quarten=Accord, ſo aus der Triade manca herzuleiten.

§. 1.

Dieſer Quarten=Accord weiſet abermal die gröſſere Quart auf, aber ſie hat die gröſſeſte Sext bey ſich. Er zeiget ſich nebſt ſeiner Triade fundamentali alſo:

64 :	f.	Kleine Quint.	112½ :	✕d	Gröſſeſte Sext.
56¼ :	✕d	Groſſe Tertz.	90 :	h	Gröſſere Quart.
45 :	h	Grund=Ton.	64 :	f	Grund=Ton.

§. 2.

Diß iſt der eigentliche Urſprung von der Sexta ſuperflua, die wir oben bereits, aber nur mit der Tertz begleitet, abgehandelt haben, weil ſie unter den Sexten ſo gäng und gebe wird. Es entſtehet aber die Tertz, ſo man nebſt der gröſſern Quart bey dieſer Sexte greifft oder ſetzet, von der Septime, die ſich zur Triad. manca geſellet. Z. E. ſiehe Fig. 7. Tab. XVII. Wenn alſo dieſer Satz mit der Tertz und Quart zugleich gebraucht wird, ſo gehöret er ſchon unter die eigentlich diſſonirenden, weil zwiſchen dieſer Quart und Tertz eine Secund oder Septime entſtehet, wie zu ſeiner Zeit deutlicher erhellen wird.

§. 3.

Es verſiehet aber dieſer Quarten=Accord offt die Stelle ſeines Haupt= oder Sexten=Accords. Z. E. ſiehe Fig. 8. Tab. XVII.

§. 4.

Nun ſolte, verſprochener maſſen, auch noch was von der gröſſeſten Quart welche eine Replique der kleineſten Quint iſt, gedencken; allein weil wir ſie auf dem Clavier, deſſen Octav nur aus 13. Taſten beſtehet, nicht gebrauchen können, immaſſen wir ſtatt der gröſſeſten Quart die eigentliche Quint nehmen müßten, dieſe Quarte aber um ein Comma kleiner als die Quint iſt; wir auch die kleineſte Quint beym Haupt=Accord nicht aufgeführet haben, maſſen wir an deren ſtatt die würckliche reine Quart nehmen müßten (verſtehe temperirt reine) ſo wollen wir dieſe beyde raren Vögel denen curiöſen Liebhabern nur in einigen Noten weiſen, die Anweiſung zu deren würcklichen Gebrauch in der Compoſition aber Herrn Capellmeiſter Telemann überlaſſen; ſie ſtehen Tab. XVII. Fig. 9.

§. 5.

Zu dergleichen Intervallen, nemlich zu der kleineſten und gröſſeſten von allen Gattungen, gehöret würcklich das alte Griechiſche Genus enharmonicum, oder, welches beſſer, Herrn Capellmeiſter Telemanns Intervallen-Syſtem, welches denen Liebhabern, mit deſſen Erlaubniß, hiermit zu Dienſte ſtehen ſoll: Siehe Fig. 10. Tab. XVII.

§. 6.

Ich habe deſſen geometriſche Diſtantzen aufs Monochordum aufgetragen, da man denn ſehen und hören kan, daß alle Triades, perfectæ & minus perfectæ &c. in guter und angenehmer Schwebung ſtehen. Alle Noten, die in heutiger Praxi vorkommen, kriegen ihre beſondere Klänge, und ſind z. E. ♯g und b a, ♯d und b e, ♯a und b h &c. allemahl um ein Comma von einander unterſchieden. Ein ſolches Comma aber iſt etwas kleiner, als das Comma 81. 80. Wer Luſt hat die Octav in 55. ſolche Commata zu theilen, alſo daß allemahl ein groſſer Ton 9 Commata bekömmt, der kan ſich einige Tage die Zeit mit vertreiben. Wenn C 2000. Theile bekömmt, ſo fragt ſichs: Wie viel bekömmt b b D als das erſte comma? D als der erſte groſſe Ton? rc. Die Octav enthält 6. groſſe Tone und ein Comma. Ein kleiner halber Ton z. E. C♯C 4, und ein groſſer halber Ton, z. E. C b D 5. ſolche Commata. Den groſſen Ton muß man aber nicht in ratione 9 : 8 nehmen, denn 6. ſolche Toni Majores überſchreiten die Octav um das Comma ditonicum 531441 : 524288. In dem andern Theil meines Geſprächs von der Temperatur wird ein mehreres hiervon gedacht werden.

Dieſem Intervallen-Syſtem zu folge kriegten wir noch mehrere Conſonantzen, nemlich viererley Octaven, viererley Quinten, viererley Quarten, viererley Tertzen und viererley Sexten; wiewohl ich eben nicht ſagen will, daß ſie Herr Telemann alle vor Conſonanzen ausgäbe; zum wenigſten bekämen wir noch eine Menge Triades. Wir haben aber auf dem Clavier an fünffen genug, und ich würde leicht mit beyſtimmen, wenn man veſt ſetzte:

Alle *Conſonantiae* ſo ſich nicht auf *Triadem perfectam* und *minus perfectam* gründeten, wären nur *Pſeudo-Conſonantiae* (Zwitter) doch aber von den eigentlichen *Diſſonantiis* zu unterſcheiden.

Dahin gehöreten nun:

1. *Quinta imperfecta.*
2. Ihre Replique *Quarta ſuperflua.*
3. *Quinta ſuperflua.*
4. Ihre Replique *Quarta diminuta.*
5. *Tertia manca.*
6. Ihre Replique *Sexta ſuperflua.*

7. *Tertia*

7. *Tertia ſuperflua.*

8. Ihre Replique die *Sexta deficiens.*

Vielleicht kriege ich Beyfall. Es ſind nöthige muſicaliſche Laſt-Thiere. Blieben alſo noch übrig:

1.) *Uniſonus.*

2.) *Octava* (perfecta). Die übrigen Octaven, als die kleineſte, kleine und gröſſeſte gehören, wo nicht unter die Diſſonanzen, jedoch in die Zwitter-Claſſe der Pſeudo-Conſonantiarum.

3.) *Quinta.*

4.) *Tertia major.*

5.) *Tertia minor.*

6.) *Quarta*, als die umgekehrte Quint.

7.) *Sexta minor*, als die umgekehrte *Tertia maj.*

8. *Sexta major*, als die umgekehrte *Tertia min.*

Was noch übrig iſt, das ſind eigentliche und weſentliche Diſſonanzen, als:

1.) Dreyerley Septimen, die kleineſte, kleine und groſſe, deren jede hauptſächlich auf zweyerley Art gebraucht wird, nachdem nemlich ihr oberes oder unteres Ende zu reſolviren ſchuldig iſt, es mag vorher da geweſen ſeyn, oder nicht. Die gröſſeſte Septime z. E: c ✕h können wir auf dem Clavier nicht haben, darum rede ich mit Fleiß nur von dreyen.

2.) Dreyerley Secunden, die kleinere, groſſe und gröſſere, mit welchen es ſich auf gleiche Art verhält. Sind die Secunden am obern Ende gebunden, ſo nennet man ſie Nonen. Die kleineſte Secund, z. E: ✕h c können wir auf dem Clavier auch nicht haben, deßwegen ſage nur von dreyen.

Doch das ſey nur in anteceſſum geſagt, denn es iſt noch nicht Zeit von Diſſonanzen zu reden.

§. 7.

Einem Einwurffe iſt allhier zubegegnen, denn ein Spitz-Kopff machen könte. Es möchte einer vorgeben, und ſagen: Die Quarten, welche von der Quinte, (Chorda dominante) ingleichen die Sexten, welche von der Tertz, (mediante) angerechnet würden, wären wohl umgekehrte reſp. Quinten und Tertzen; aber die Quarten und Sexten ſo von der Chorda finali z. E. C an gerechnet würden, könten keine heiſſen. Hierauf dienet was 1.) die Quarten betrifft, zur Antwort: Wenn dieſe Quart die Sext (aber keine Secund) bey ſich hat, ſo iſt ſie nichts anders als eine umgekehrte Quint; denn c f a iſt der Quarten-Accord von der Triade f a c. Was 2.) die Sexten betrifft, ſo

iſt erſtlich die Frage: Was vor ein Intervall die Sext vermitteln ſolle, die Tertz oder die Quart? Iſt es die erſte, ſo ſiehet man leicht, daß z. E: c e a der Sexten-Accord iſt von der Triade a c e, welche der Triadi fundamentali c e g ſehr nahe verwannt; Iſt alſo c a im C dur nichts anders als eine umgekehrte Tertz. Soll aber die Sext durch die Quart vermittelt werden, z. E: c f a; ſo iſt es der Quarten-Accord von der Triade f a c, welche ebenfalls der Triadi fundamentali c e g nahe verwannt, und alſo nichts anders als eine umgekehrte Tertz. Z. E. ſiehe Fig. 11. Tab. XVII. Wird aber die Secund bey der Quart und Sext gefunden, ſo ſind ſie nicht als verkehrte Quinten und Tertzen anzuſehen, ſondern, weil ſie ſich zur diſſonirenden Parthey geſchlagen haben, ſo werden ſie von dem Grund-Ton alle 3. als Diſſonantzen angeſehen, ob ſie wohl unter einander gar gut conſoniren, indem ſo dann die Quart als der Secund ihre Tertz und die Sext, als ihre Quint geachtet wird. Da heißt es: Gleiche Brüder, gleiche Kappen. Doch iſt die Secund der Rädelsführer. Z. E. ſiehe Fig. 12. Tab. XVII. Wäre nun hier keine Secund vorhanden, ſo würde die Quart gegen den Baß nicht diſſoniren. Aber um der Secunde willen ſiehet ſie der Baß alle 3. als Diſſonantzen an.

§. 8.

Was anlanget die Quart welche eine Quint und Octav bey ſich hat, und alſo unter ſich reſolviren muß, ſo diſſonirt ſie eben nicht gegen den Baß, wohl aber mit der ihr zu nahe tretenden Quint; denn wenn die Quinte nicht da wäre, ſo wäre auch keine Diſſonanz vorhanden. Z. E. ſiehe Fig. 13. Tab. XVII.

§. 9.

Das wäre es denn, was man ſo wohl von der Quarte, als überhaupt von denen Conſonantzen ſicher zu glauben und zu halten hat. Man wird mir vergeben, daß manchmahl ein mehrers in ein Capitel bringe, als ſeine Ueberſchrifft lautet. Eine ſolche kleine Ausſchweiffung wird nicht ſchädlich ſeyn. Ich hoffe auch gewiß, meine Scholaren werden die Lehre von den Conſonantzen, da ſie ihnen nach und nach, und mit Gelegenheit beygebracht wird, viel eher mercken, als wann ihnen, vor der Zeit, ein langes und breites davon geſchwatzet, oder eine Tabelle davon vorgeleget hätte.

§. 10.

Man wird hierbey auch erinnert, daß man die Quarten-Accorde, welche von den 3. letztern Triadibus herkommen, etwas mäßig gebrauche, und ſie nicht ohne gnugſame Urſache anwende. Zu Ausdruckung des Vergnügens, der

Freu-

Freude, der Zufriedenheit, u. dergl. dienen ſie wohl nicht ſonderlich; wohl aber den Schmertz, Angſt, Furcht, u. dergl. muſicaliſch abzuſchildern.

§. 11.

Mit dieſer Quarten-Lehre macht man denen Compoſitions-Schülern keinesweges Thür und Thor zur ungemeſſenen Licenz offen, maſſen ſchon behörige Art und Weiſe, wie mit ſolchen rechtmäßig zu verfahren, angezeiget worden, und durch folgende Exempel noch mehr gewieſen werden ſoll. Man ſchiebet vielmehr die unnöthigen und ſchädlichen Riegel weg, und ſchaffet die allzugroſſe Einſchrenckung aus dem Wege, welche den rechten und nützlichen Gebrauch derſelben gehindert, und ſo enge geſpannet gehalten. Denn die Muſic ſoll und kan keinen Zwang leiden, weder in dieſer noch auch einer andern Sache.

Das VII. Capitel.

Stellet eine mehrere und practiſche Uebung mit denen Quarten-Accorden an.

§. 1.

Es wird nunmehro Zeit ſeyn unſern Lehr-begierigen Scholaren den guten Gebrauch der conſonirenden Quarte in einigen Exempeln deutlicher vor die Augen, oder vielmehr vor die Ohren zu legen. Man beliebe demnach folgendes Exempel, ſo aus lauter Haupt-Sexten- und Quart-Accorden beſtehet, in die Fauſt zu bringen. Es findet ſich Tab. XVIII.

§. 2.

In dieſem Exempel erſcheinet zur Gnüge, daß ſo wohl Quarta perfecta als ſuperflua und diminuta, jede nach ihrer Art conſonire, und ſich alſo der harmoniſche Drey-Klang in den Quarten-Accord verſetzen laſſe. Man muß ſie nur an ihren rechten Orte anbringen, und der perfecten gegen den Baß nicht zwey oder mehr aufeinander ſetzen, gleichwie man ſolches mit den Quinten und Octaven nicht thun darff, welcher Umſtand merckwürdig iſt.

§. 3.

Was anlanget die Quarten-Folge zwiſchen der Ober- und Mittelſtimme bey den Sexten, ſo düncket mich, ſie klinge nicht gar zu gut, zumahl wenn ſie

ſehr hurtig gehet. Man thut da beſſer, man greifft nichts als nur die Sexten allein. Z. E. ſiehe Tab. XIX. Fig. 1. Dieſe Anmerckung hätte zwar eigentlich in die Lehre vom Sexten-Accord gehöret; ſie wird aber auch allhier nicht zu ſpäte kommen.

§. 4.

Ich kan nicht umhin bey dieſer Gelegenheit mit meiner Meynung, wegen der Quarten-Folge zwiſchen der Ober- und einer Mittelſtimme, loß zu brechen; Ich halte nemlich davor: Daß zwey oder mehr perfecte Quarten nach einander eine gar groſſe Aehnlichkeit mit der verbothenen Quinten-Folge haben, eben darum, weil die Quarten allda umgekehrte Quinten ſind. Man hat ſie zwar bishero paſſiren laſſen, weil man ſie unter die unperfecten Conſonantzen gerechnet hat, daß ich anderer Urſachen vor ietzo geſchweige; Allein, man unterſuche die Sache nur, ſo wird man finden, daß alle diejenigen Sätze, worinnen ſo viel perfecte Quarten zwiſchen der Ober- und Mittel-Stimme einander nachfolgen, verbeſſert werden können. Z. E. ſiehe Fig. 2. 3. 4. 5. Tab. XIX. Man wird mir aber vergeben, daß allhier gebundene Quinten und Secunden mit ins Spiel bringe. Ich ſchreibe dieſe Anmerckung nicht ſo wohl vor General-Baßiſten, als vor angehende Componiſten. So iſt auch allemahl unſer vorhabender Quarten-Accord mit darunter.

§. 5.

Wenn perfecte Quarten mit ſuperfluis abwechſeln, ſo ſind ſie zwar viel erträglicher; doch iſt ein ſolcher Satz zu verbeſſern. Z. E. ſiehe Fig. 6. Tab. XIX.

§. 6.

Wir dürffen uns mit dieſer Quarten-Critic nicht länger aufhalten, ſondern wollen lieber zu mehrerer Uebung unſerer Quarten-Accorde ſchreiten, und unſern fleißigen Scholaren auch ein Exempel aus dem Moll-Tone geben. Es ſtehet Fig. 7. Tab. XIX.

§. 7.

Wem es ein Ernſt iſt in dergleichen Sätzen eine Fertigkeit zu erlangen, der transponire dieſes und obiges Exempel auch in andere Ton-Arten; wie oben beym Sexten-Accord geſchehen. Allhier wird der Raum zu enge werden

§. 8.

Man ſiehet auch aus dieſen Exempeln, daß ſich die conſonirende Quarte

te gar wohl verdoppeln laſſe, welches mit eben dem Rechte geſchiehet, als wenn die Sext, oder beym Haupt-Accord die *Baſis* durch die Octav verdoppelt wird. Wann ſie nun diſſonirte, ſo würde man an einer genug haben.

§. 9

Wir müſſen nun einen Verſuch thun, ob unſere fleißige Scholaren die Quarten-Accorde ohne Vorſchrifft behörig abfertigen können, und ihnen einige Exempel geben, wobey eine Violin oder Quer-Flöte accompagniret. Es werden deren vier nach einander folgen.

Das erſte Prob-Exempel ſtehet Tab. XIX. Fig. 8. und continuiret T. XX.

Das andere Prob-Exempel ſtehet Tab. XX.

Das dritte und vierdte Prob-Exempel finden ſich Tab. XXI.

§. 10.

Zum Beſchluß dieſer Quarten-Lehre wollen wir noch ein vollſtimmiges gantz kurtzes Exempel beyfügen: Siehe Tab. XXII. Fig. 1.

§. 11.

Das möchte nun genug ſeyn vom wohlklingenden Quarten-Accord. Es iſt zur Gnüge gezeiget worden, daß die Quarte, und zwar vornehmlich die *perfecta* keinesweges unter die Diſſonantzen zu rechnen, wenn anders die Sext nicht auch drüber zur Diſſonantz werden ſoll. Die *Quarta ſuperflua* und *diminuta* aber werden nur in ſo fern unter die Conſonantzen gerechnet, als ſie die Stelle der *Quintae imperfectae* und *ſuperfluae* als ihre Repliquen vertreten, und in ſo fern dieſe ſelbſt darunter zu zehlen ſind. Sie werden aber, gleich wie ihre Principalen, faſt öffter als Diſſonantzen gebraucht als Conſonantzen. Jedoch erfordert die Ordnung, daß wir vorerſt ihren conſonirenden Gebrauch lehren und lernen.

§. 12.

Ehe ich nun die Lehre von denen Conſonantzen beſchlieſſe, ſo ſolte wohl noch was von der kleinern und gröſſern Octav, wie auch von der kleineſten, in ſo fern ſie etwa, vermuthlich aber nicht ohne Widerſpruch, unter die Conſonantzen zu rechnen ſeyn möchten, gedencken. Zum guten Glück finde gleich von der kleinern, ein Exempel in des Herrn Capellmeiſter Telemanns Arbeit, welches deren Gebrauch zu Tage legen wird. Ein Exempel von einer kleinern Octav findet ſich Tab. XXII. Fig. 2. ſub. *

§. 13.

§. 13.

Wir dürffen dieſe kleinere Octav nur umkehren, ſo kriegen wir gleich auch die gröſſere. Z. E. dienet Fig. 3. Tab. XXII.

§. 14.

Aus einer kleinern Octav iſt leicht auch eine kleineſte zu machen; wir dürffen nur ihr oberes Ende erniedrigen, ſo wird ſie da ſeyn. Siehe Fig. 4. Tab. XXII. Bey dieſer kleineſten Octav ✕g bg findet ſich ſo gleich eine kleineſte Tertz ✕g b und kleinere Quint ✕g d.

§. 15.

So viel ſey von dieſen kleineſten, kleinen und größten Octaven zur Curioſität gemeldet. Man brauche ſie wie jener den Stock-Fiſch, der ſolchen im gantzen Jahr nur einmahl ſpeiſſete. Jedoch einem jeden nach ſeinem Belieben. Heinichen hält nicht viel davon, und die kleineſte war ihm gar nicht bekannt.

§. 16.

Zum Beſchluß dieſes Theils wird noch gemeldet: daß D. V. in dem dritten Theil dieſer Anweiſung, mit deſſen Herausgabe man ſo viel möglich eilen wird, die wichtige Lehre von denen Diſſonanzen, und zwar in gantz anderer Ordnung als die Herren Capellmeiſtere Heinichen und Mattheſon beobachtet, vorgetragen werden wird. Zum Voraus wird angezeiget, daß, gleichwie von der Triade alle Sätze, welche man vor conſonirende erkennet, herkommen; alſo von der Septima, als der erſten Diſſonantz, ſo die Natur gibt, alle diſſonirende, und zu reſolviren ſchuldige Sätze herzuleiten ſind. Folglich werde mit meinem *Arcano muſico: Quod Septima ſit mater diſſonantiarum*, herausrücken müſſen. Der unfruchtbar geſcholtene *Septenarius* wird nun bald als ein Vater aller diſſonirenden (verſtehe zur *Reſolution* geſchickten) Sätze offenbar werden. Das wird was neues ſeyn. Inzwiſchen empfiehlet man ſich dem geneigten und Kunſtbegierigen Leſer zum geneigten Andencken, und verſpricht ſich von Ihm ein unpartheyiſches Urtheil.

Ende des andern Theils.

Mehrere Nachricht

von denen im erſten Theil bekannt gemachten Monochordis.

Bey heutiger muſicaliſcher Praxi, da man aus allen Ton-Arten ſetzet und ſpielet, iſt ohnſtreitig die gleichſchwebende Temperatur die beſte, denn ſie ſtellet alle 24. Ton-Arten gut und brauchbar dar, da man bey der alten Stimmung kaum 16, und dieſe doch allenthalben mit böſen Nachbarn falſcher Quinten, Quarten, Terzen und Sexten umgeben, haben können. Ein Clavier aber nach der gleichſchwebenden Temperatur zu ſtimmen, iſt nicht jedes Clavieriſten oder Inſtrumentmachers Werck. Wie bald iſts geſchehen, daß man ein Intervall zu viel oder zu wenig ſchweben läſſet? Die von Herrn Capellmeiſter **Neidhardt** beſchriebene 4. Füßige Monochorda, ſind auch von gar wenigen gemacht worden; und wenn ſie auch da wären, ſo wolten ſie doch, wegen ihrer Länge ſehr unbequem zu gebrauchen ſeyn. Ueber dieſes, ſo iſt es was mißliches die gleichſchwebende Temperatur vermittelſt des Quinten- und Quarten-Circkels heraus zu kriegen. Wie bald hat mans um einen Circkelſtich verſehen, und alsdenn wills überall an der Richtigkeit fehlen. Ich habe demnach, und zwar nicht vergebens, auf ein Mittel geſonnen, die gleichſchwebende Temperatur leichter und gewiſſer, und zwar auf einen Canonem nur 2. Fuß lang, aufzutragen, welchen man überaus bequem über den Reſonantz-Boden eines Clavichordii ꝛc. oder auch auf das umgekehrte Futteral deſſelben ſetzen, und mit Hülffe Jemandes, ſo das Steglein förder rücket, und die Saite anſchläget, daſſelbe ſehr accurat darnach ſtimmen kan. Man verfährt

fähret damit alſo: Die Saite wird ins $\bar{c}$, Cammer- oder Chor-Ton, nach Belieben, geſtimmet, ſodann rücket man das Steglein fort unter cis, d, dis, e &c. biß h, läſſet die Saite mit einen Feder-Kiel oder ſonſt etwas, nicht aber mit dem Finger, darauf drücken, mit einem ſpitzigen Kiel ſanffte anſchlagen, und ſtimmet ſodann die Octav von $\bar{c}$ biß $\bar{\bar{c}}$ nach dem Monochordo. Die übrigen 3. Octaven werden ſodann Octavenweiſe vollends rein gemacht. Ein dergleichen Monochord ſtehet in einem Futterale, und wiegt mit demſelben 3. Pfund, iſt alſo ohne ſondere Koſten an entfernte Orte zu bringen. Durch dieſes Mittel kan die ſo lang gewünſchte verbeſſerte Temperatur bekannter gemacht, auf Orgeln und allerhand Inſtrumente gebracht, und alſo der reinen Harmonie dadurch vortreflich gedienet werden. Beliebt auch Jemand eine von Herrn **Neidhardt** beſchriebene ungleichſchwebende, weil man doch nicht an allen Orten aus den ſchweren Ton-Arten ſpielet, dem kan man ſolche, wie ſie verlanget wird, auftragen. Verlanget man auch den Unterſchied zwiſchen der alten falſchen Temperatur und der neuen verbeſſerten zu ſehen, ſo kan man beyde neben einander auftragen, und dadurch zeigen, wo die alte zu viel oder zu wenig gethan hat, und wie ſolcher kan geholffen werden. Der Preiß eines ſolchen Monochordi iſt hier in Lobenſtein 16. ggr. das Porto bezahlen die Herren Liebhabers.

CATALOGUS
der Sorgiſchen muſicaliſchen Wercke:
In Kupfferſtich und Druck ſind bereits heraus gekommen:

XVIII. Sonatinen vors Clavier in 3. Theilen. Jeder Theil 4. Ggr.

XXIV. Præludia mit untermiſchten Doppel-Fugen aus allen 24. Modis, in 2. Theile 16. Ggr.

I. Toccata per omnem Circulum 24. Modorum, vors Clavier 3. Ggr.

XII. Menueten vors Clavier, Violin oder Flauto Trav. 3. Ggr.

II. Partien vor 2. Traverſen. 3. Ggr.

VI. Suiten vors Clavier nach Frantzöſiſchen Styl, wohlgewürtzte Klang-Speiſen genannt. 10. Ggr. 8. Pf.

XXIV. Kurtze und leichte Præludia vor Kinder. a 8. Ggr.

Genealogia allegorica, oder verblümtes Geſchlecht-Regiſter der Intervallen, wie ſie die Trompet und Waldhorn natürlich giebt. 2. Ggr.

Anweiſung zur Stimmung und Temperatur der Orgelwercke ꝛc. in einem Geſpräche zwiſchen einem Muſico theoretico und ſeinem Scholaren. 2. Ggr.

Vorgemach der muſicaliſchen Compoſition, oder ausführliche ordentliche, und vor heutige Praxin hinlängliche Anweiſung zum General-Baß. I. Th. 10. Ggr. 8. Pf. II. Theil 8. Ggr.

Bald möchten heraus kommen:

Zweytes Geſpräch zwiſchen einem Canonico und einem Studioſo muſices von der Prätorianiſchen, Printziſchen, Werckmeiſteriſchen, Neidhardtiſchen und Silbermanniſchen Temperatur.

Arcanum Muſicum, oder Beweiß, daß die Septima der Urſprung aller Diſſonantzen ſey, in welchen gelehret wird, wo dieſe oder jene Diſſonantz, ſo zu reden, eigentlich zu Hauſe, und wie man ſie behörig gebrauchen und anwenden könne. Wird im Manuſcr. verkaufft a 1. Thr. 8. Ggr.

Aromata muſica, oder ein Tractat von denen ſo genannten Falſis, worinnen gezeiget wird, wie man ſolche an behörigen Ort zu ſuchen und anzubringen habe. Denenjenigen ſehr nützlich, welche denen General-Bäſſen des neu herausgekommenen Telemanniſchen Jahrganges ihr behöriges Recht thun wollen. im Manuſcr. 20. Ggr.

XVIII. kleine und leichte Clavier-Stückgen vor Kinder und Anfänger. 8. Ggr.

XII. Chor-Arien vor Schul-Chöre.

In

In ſaubern Manuſcript ſind in einem leidlichen Preiſſe zu bekommen:

IV. Dutzend kurtze Toccatinen vor Orgel und Clavier. Jedes Dutzend 12. Ggr.

XII. Trio vor Manual und Pedal, vor diejenigen, ſo anfangen ſich auf dem Pedal auf obligate Art zu üben. 12. Ggr.

XII. kurtze Fugen vor Orgel und Clavier. 12. Ggr.

XII. Arien vor Orgel und Clavier. 10. Ggr.

XXIV. Vorſpiele vor denen am meiſten gewöhnlichen Kirchen-Geſängen, worunter die meiſten mit einem obligaten Pedal. 16. Ggr.

Verſchiedene Concerte mit einem obligaten Clavier, 2. Violinen 1. Viola und Violoncello. jedes 16. Ggr.

VI. Concerti â 2. Violini e Baſſo.
VI. Trio mit 2. Traverſen und Baß.
VI. Trio mit 1. Trav. 1. Violin und Baß.
VI. Trio mit 2. Violinen und Baß.
VI. Trio mit 1. Oboe, 1. Violin und Baß.
VI. Trio mit 1. Oboe de amore, 1. Violin und Baß.
VI. Trio mit 2. Flut. douc. und Baß.
} jedes VI. 1. Thlr.

VI. Sonaten mit 1. Flauto trav. und Baß. 16. Ggr.

VI. Suiten nach Frantzöſiſcher Art vor 1. Traverſ. und Baß. 16. Ggr.

Ein gantzer Jahrgang mit 4. Singſtimmen 1. Oboe, 2. Violin. 1. Viola und General-Baß. zur Abſchrifft a 3. Thr.

Verſchiedene Hochzeit-Cantaten ꝛc. ꝛc. jede 8. Ggr.

- - - Mottetten â 4. Voc. jede 6. Ggr.

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sorge, Georg Andreas, 1703-1778

Vorgemach der musicalischen Composition, oder: Ausführliche, ordentliche und zur heutigen Praxis hinlänglichen Anweisung zum General-Baß Durch welche ein Studiosus Musices zu einer gründlichen Erkänntniß aller in der Composition und Clavier vorkommenden con- und dissonirenden Grund-Sätze, und wie mit denenselben Natur- Gehör- und Kunst-mäßig umzugehen, kommen, Bd.: 2

Lobenstein [1746]

4 Mus.th. 1445 a-1/3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11303311-9
VD18 15528472-001